

❖ di te, san girolamo, si parla
in tempi a noi più vicini,
lo attestano le grotte e i torridi
deserti; i palmeti di palestina
si stupivano del leone disposto
all'obbedienza

[giano anisio, 1531]



Giovanni da Nola. *San Girolamo penitente*
Storia e restauro di una tavola di marmo

a cura di riccardo naldi
fotografie di luciano pedicini



redazione

maria sapio

art director

enrica d’aguanno

impaginazione

francesca aletto

franco grieco

coordinamento tecnico

stefania milano

fotografie

Luciano Pedicini / Archivio dell’Arte

assistente alle riprese

Marco Pedicini

altri crediti fotografici

Daniela Giordano e Antonio Sena,

Conservazione e Restauro Opere

d’Arte [29-34]

Foto Santi, Santiago Alonso Cuevas [18]

Soprintendenza Speciale per il

Patrimonio Storico, Artistico ed

Etnoantropologico e per il Polo Museale

della città di Napoli [15, 17, 21]

Università degli Studi di Napoli

“L’Orientale”, Dipartimento di Filosofia

e Politica [22]

restauro

Daniela Giordano, Conservazione e

Restauro Opere d’Arte, con la direzione

scientifica di Antonia Solpietro, Ufficio

Beni Culturali della Diocesi di Nola, e

l’alta sorveglianza di Franco Di Spirito,

Soprintendenza per i Beni

Architettonici, Paesaggistici, Storici,

Artistici ed Etnoantropologici per

Napoli e Provincia

L’intervento è stato finanziato dalla

Curia Vescovile di Nola con i fondi

provenienti dall’otto per mille alla

Chiesa Cattolica



Il volume è stato finanziato

dall’Archeoclub d’Italia - Sede di Nola



con il contributo dell’Università degli

Studi di Napoli “L’Orientale”,

Dipartimento di Filosofia e Politica



arte’ m

è un marchio registrato

prismi

editrice politecnica napoli srl

certificazioni

qualità ISO 9001: 2008

etica SA 8000: 2008

www.arte-m.net

stampato in italia

printed in italy

© copyright 2012 by

prismi

editrice politecnica napoli srl

tutti i diritti riservati

all rights reserved

Sommario

Presentazioni

7

Pasquale D’Onofrio

9

Flora A. Nappi Ambrosio

11

San Girolamo penitente.

Un “gran marmo” di Giovanni da Nola

per il dottor Barba

Riccardo Naldi

52

Appendice documentaria

Antonia Solpietro

55

Restauro e ipotesi di ricostruzione

Daniela Giordano e Antonia Solpietro



Pasquale D’Onofrio

Vicario Generale della Diocesi di Nola

La lettura dell’immagine del *San Girolamo penitente*, montata nell’allestimento del Salone dei Medaglioni del palazzo vescovile di Nola, presenta affascinanti spunti interpretativi. L’altorilievo faceva parte dell’antico complesso della basilica cattedrale e si ipotizza che fosse collocato in una cappella vicina al passaggio che univa l’edificio al complesso di San Giovanni Battista dei Fustiganti, sempre nell’area sacra. Con un effetto visivo di grande suggestione, la lastra doveva dunque rappresentare una quinta decorativa e prospettica nella parete della navata. Il soggetto è appunto san Girolamo penitente, un tema caro alla tradizione ecclesiale e che fu molte volte affrontato dagli artisti del Rinascimento. L’altorilievo in questione è attribuito a Giovanni da Nola ed è un’opera realmente importante nella sua produzione. La rappresentazione del santo è inserita in un’ambientazione particolare con due differenti effetti, percepibili a seconda della distanza in cui si pone l’osservatore. Guardata da lontano, spicca la potente figura del penitente, contraddistinto dai segni della magrezza e posto nella posizione della preghiera. Raffigurato in ginocchio, coperto appena da un drappo trattenuto con la mano sinistra, nella destra stringe una pietra e rivolge lo sguardo al crocifisso, la cui drammaticità è enfatizzata dalla presenza del teschio. Si legge la forza della richiesta della conversione che passa attraverso l’aspro cammino della penitenza. Abbandonata la regalità della sapienza e della cultura, rappresentata dal cappello cardinalizio posto a parte, restano appena i libri, messi in secondo piano, ma chiaramente visibili. Il male, che “come leone ruggente va in giro, cercando chi divorare” (1 Pt 5,8), è ormai vinto e reso docile. Il tema della preghiera e quello della tentazione sono così rappresentati plasticamente e viene specificata l’identità del penitente attraverso il copricapo cardinalizio, che è l’emblema della figura di riferimento che san Girolamo fu nella Chiesa nascente. Egli si presenta come cardine su cui regge la porta che apre e chiude l’accesso alla fede, punto nevralgico di forza e di riferimento, ‘punto cardinale’ di autorevolezza. La presenza dei libri dice appunto la sua opera di grande traduttore e conoscitore della Parola, dei libri, *Bibbia*. Il paesaggio è arido e roccioso, desertico, si potrebbe dire. Lontano dalla città, che si intravede nello sfondo, l’uomo è separato e solitario: immagine rispondente alla teologia dell’epoca, che faceva dell’ambiente monastico il luogo più idoneo alla conquista della santità.

Avvicinando tuttavia lo sguardo ci si accorge che le rocce hanno una sottile fioritura ed un germoglio di piante erbacee. Inoltre ombreggia sulla città un palmeto, i cui fusti sono coperti da tralci di vite. Ora, la palma è una pianta più volte citata nella tradizione veterotestamentaria (cfr. Ct 7,7-8; Dt 34,1-4; 1 Re 6,29; Lv 23,40), mentre la vite richiama il frutto e la presenza dell’uva e del vino (Dt 8,7-8; Sir 24,17; Sal 127,3; Gv 15,5). Simbolicamente l’antico sostiene il nuovo e insieme danno frutti di dolcezza, che hanno simbolica sponsale. Guardata da vicino, l’asperità si trasforma in grazia, di cui la fioritura e la fecondità sono il segno. Si descrive, dunque, non solo la conversione, ma anche i frutti di bellezza che questa comporta.

Un ultimo accenno vorrei dedicare all’ubicazione della lastra, che dà il nome all’altare, commissionata dal medico e nobiluomo Giovanni Barba, della confraternita dei Fustiganti.

La collocazione della cappella di San Girolamo in un luogo prossimo alla chiesa di San Giovanni Battista dei Fustiganti, retta dall’omonima confraternita, si spiega con il legame profondo fra le pratiche del sodalizio e l’iconografia del santo. Questi, infatti, si batte il petto con la pietra e rivolge nella preghiera lo sguardo al crocifisso, rievocando così una pratica penitenziale dei confratelli, che erano soliti pregare “in ginocchio davanti alla croce del Signore” e percuotersi “con lo scudiscio [...] le spalle molto fortemente” (A. Leone, *De Nola* [...], Venezia 1514; ed. cons. con introduzione, traduzione italiana, note e indici a cura di A. Ruggiero, Marigliano 1997, p. 339 [II, 11]).



Flora A. Nappi Ambrosio

Presidente dell'Archeoclub d'Italia - Sede di Nola

L'Archeoclub di Nola, da anni in linea con lo spirito di promozione e valorizzazione delle realtà storico-artistiche presenti nella città e in tutto il territorio circostante, ne promuove la conoscenza tanto sul piano meramente divulgativo, per raggiungere così tutti i livelli della realtà sociale, culturalmente multiforme e stratificata, quanto sul piano più strettamente scientifico, per sostenere la realizzazione di studi di carattere storico, archeologico e storico-artistico, che abbiano quale oggetto personaggi, luoghi, opere e/o eventi legati a Nola e all'*Ager nolanus*.

Nel perseguire i suoi scopi, l'Archeoclub di Nola raccoglie l'eredità dei tanti eruditi e studiosi locali del passato che ne hanno preceduto l'opera. Posto che tutto il suo impegno debba contribuire con vivacità all'elaborazione di più sani valori identitari e comunitari della realtà civica nolana, intesa nel suo più ampio contesto territoriale e non chiusa all'interno dei suoi ristretti confini cittadini, l'Archeoclub opera in collaborazione con numerosi enti pubblici e associazioni, onde radicarsi sul territorio e raccoglierne le istanze sociali e culturali. È da queste premesse e con questi significati che, in un dialogo con l'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Nola, che sempre si rinnova e produce felici risultati, è nato il progetto di uno studio approfondito su Giovanni da Nola, "uno de' più illustri scultori" del Cinquecento, "come ce ne fanno indubitabil fede le di lui statue e figure, onde s'ornano le principali chiese di Napoli", secondo la definizione che ne diede Gianstefano Remondini nella sua *Della nolana ecclesiastica storia* (I, Napoli 1747, p. 166). Artista capace, insieme a Girolamo Santacroce, di traghettare la scuola napoletana verso il Rinascimento maturo, accogliendo le suggestioni della "maniera moderna" provenienti da Firenze e da Roma. L'iniziativa muove dal progetto di restauro dell'altorilievo marmoreo con *San Girolamo penitente*, conservato presso il Salone dei Medaglioni del palazzo vescovile di Nola, che le ricerche condotte nell'occasione consentono di confermare a Giovanni da Nola. Il volume, che l'Archeoclub si è assunto l'onere di finanziare, è motivo di profondo e autenticamente vissuto orgoglio per un'associazione che opera nel più puro volontariato. L'impianto scientifico del lavoro ne lascia prevedere l'ingresso nel dibattito più propriamente 'accademico'. Ma la passione verso l'oggetto di studio, i modi e le forme con cui è stata portata avanti la ricerca – non di rado condividendo con un discreto e interessato pubblico locale, attraverso incontri e conferenze, riflessioni *in itinere* – ne fanno uno di quei libri che con piacere amiamo chiamare 'nolani', destinati a tutti quanti intendano rinnovare anche attraverso la lettura la propria identità culturale. Un libro, infine, che arriva quasi come un omaggio a quel Luigi Vecchione cui si intitola da qualche anno l'Archeoclub di Nola, una personalità che per oltre sessant'anni ha speso ogni sua energia nel promuovere la conoscenza della storia e delle arti nella nostra città attraverso lo studio degli uomini che le hanno agite.



Riccardo Naldi

San Girolamo penitente. Un “gran marmo” di Giovanni da Nola per il dottor Barba

1. *Stile, modelli, cronologia*

Le ampie pareti del Salone dei Medaglioni nel palazzo vescovile di Nola conservano, montati come in uno scenografico lapidario, numerosi frammenti marmorei provenienti dalla cattedrale (fig. 24). Sono resti di architetture, di tabernacoli, di altari, di epigrafi, scampati all’incendio che nel 1861 devastò l’edificio¹. Una collezione che, nella sua multiforme varietà, consente di farsi un’idea abbastanza precisa dei fasti rinascimentali della cattedrale nolana e della quantità di risorse profuse per il suo abbellimento da parte della committenza ecclesiastica e nobiliare. Di fronte a questi misteriosi frammenti, il desiderio è di riportarli in contesto. Farne la storia analizzando le forme e insieme ricostruendo le originarie collocazioni e gli eventuali spostamenti. Conoscere qualcosa dei committenti e dei loro gusti, della funzione delle opere in rapporto al pubblico cui erano destinate.

Uno dei casi di maggior fascino è rappresentato da una frammentaria tavola marmorea del Cinquecento, raffigurante san Girolamo penitente che, inginocchiato dinanzi al crocifisso, si accinge a percuotersi il petto con una pietra, sotto lo sguardo vigile del leone, accucciato come un docile cane da guardia². L’azione è ambientata in uno scenario naturalistico di rocce scheggiate mentre, più in lontananza, si scorge la veduta di una città, racchiusa entro alti alberi fronzuti (fig. 1).

Sebbene il manufatto sia ora estrapolato dall’originario telaio architettonico, la sua tipologia, il taglio della composizione, l’essenziale ma elegante cornice modanata che ancora lo circonda su tre lati lasciano chiaramente intendere che ci troviamo di fronte a ciò che resta della pala d’altare (l’ancona o “cona”, come si diceva nella lingua dell’epoca) di una cappella probabilmente a destinazione funeraria, collocata all’interno della cattedrale. Una rilevante testimonianza della diffusione della “tavola di marmo”, ornamento di tante chiese della Napoli rinascimentale e che già il Vasari ricordava come una peculiare espressione del gusto artistico della capitale meridionale³.

L’opera è di una qualità superba, che il restauro appena terminato consente di apprezzare ancora meglio. Si tratta di un altorilievo (o, secondo la definizione dello storico aretino, un “mezzo rilievo”)⁴, una tecnica che l’artefice mostra di dominare alla perfezione, graduando con sapiente maestria i diversi livelli di profondità. La figura principale è lavorata con un rilievo molto alto, che la libera quasi del tutto – la testa completamente – dal fondo e la proietta sul primo piano, consentendone una visione, nella pienezza delle sue forme, da molteplici punti di vista (figg. 7, 12). La resa anatomica del corpo nudo è accompagnata da morbidi trapassi chiaroscurali, mentre la carica emotiva del personaggio traspare nella tensione dei muscoli e dei tendini, nelle vene rigonfie, nelle ossa portate in evidenza dallo smagrimento; l’espressione macerata è resa ancora più sofferta dal barbone incolto e dalla vigorosa stretta con cui afferrano le mani (fig. 4). Il paesaggio è invece lavorato a rilievo basso fino allo stacciato, per rendere, come fosse una pittura, gli effetti naturalistici dei sassi taglienti, delle erbe cresciute nelle fenditure, dei tronchi ondulati, con le chiome gonfiate dall’aria. L’accurata modellazione delle forme, la levigata e lucente politezza delle superfici, l’abbondanza dei dettagli anche minuti lascerebbero pensare ad un’originaria collocazione in una struttura destinata ad essere guardata da un osservatore posto a distanza ravvicinata. Un altare probabilmente di dimensioni abbastanza contenute, come lascerebbero intendere anche le misure della tavola.

È evidente che l’autore di questo rilievo debba essere cercato fra i protagonisti della scuola napoletana del Cinquecento. La fortuna storica dell’opera rimonta alla metà del Settecento, quando Gianstefano

a pagina 10

1. Giovanni da Nola
San Girolamo penitente
Nola, palazzo vescovile, Salone dei Medaglioni (ora Museo Diocesano)

2. Giovanni da Nola
Altare Ligorio
Napoli, chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto (ora di Sant'Anna dei Lombardi)



3. Girolamo Santacroce
Altare del Pezzo
Napoli, chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto (ora di Sant'Anna dei Lombardi)

Remondini la segnalò con il dovuto risalto, usando disinvoltamente la nomenclatura tecnica vasariana: “Merita fra l’altre cose in questa sì nobile cattedrale particolar’osservazione un gran marmo, che sta su la muraglia orientale di questo titolo, od ambone presso alla porta, onde si cala alla chiesa de’ Morti. Si vede in questo di mezzo rilievo un san Girolamo penitente con quest’iscrizione: TIBI DIVE TITVLARI SVO / SCIPIO IVDICENSIS / VOTI REVS PATROCINII CERTVS / ARAM PONIT / A DEIPARAE PARTV / AN[NO] MDCV.

Egli è questa una delle bellissime opere di Giovan Margliano comunemente chiamato Giovan di Nola, uno de’ più illustri scultori del XV [*sic*] secolo, come ce ne fanno indubitabil fede le di lui statue e figure, onde s’ornano le principali chiese di Napoli e fanno a gara con quelle de’ più rinomati artefici nell’arte della scultura”⁵.

Lasciando per il momento da parte le informazioni relative alla collocazione del rilievo ed all’epigrafe, che pure si riveleranno di fondamentale importanza per ricostruire la storia degli spostamenti della tavola all’interno della cattedrale, va immediatamente osservato come il referto del ben attrezzato storico ed antiquario della diocesi di Nola contenga non solo, cosa assai rara per l’autore, la precisa indicazione del nome dell’artefice, ma anche un pieno apprezzamento della qualità dell’opera, accostata a quelle che il Marigliano aveva eseguito a Napoli, il cui ricordo, per Remondini, era in buona sostanza basato sull’autorità della *Napoli sacra* di Cesare D’Engenio Caracciolo, scrittore di comprovata affidabilità⁶.

Agli inizi del Novecento, il rilievo era ancora registrato da Angelo Borzelli fra i prodotti di Giovanni da Nola⁷. In epoca a noi più prossima, è andata invece prendendo corpo con Gennaro Toscano, cui va il merito di aver riportato il *San Girolamo* all’attenzione degli studi, l’idea che la tavola sia da legarsi piuttosto al nome di Girolamo Santacroce, l’altro grande protagonista della scultura napoletana del Cinquecento. È bene ripercorrere brevemente l’argomentazione dello studioso perché, sebbene non paia condivisibile nelle conclusioni finali, tuttavia ha contribuito a delineare un quadro di riferimento che consente di cogliere significativi aspetti della cultura figurativa dell’opera.

Secondo Toscano, “il rilievo nolano è sicuramente

di alta qualità e sembra espressione di uno scultore che ben conosceva la produzione del Merliani del terzo decennio del Cinquecento, e infatti basta mettere a confronto il rilievo nolano con il bel *San Geronimo* dell’altare Ligorio in Monteoliveto [ora Sant’Anna dei Lombardi] a Napoli, opera considerata *ab antiquo* capolavoro di Giovanni da Nola”⁸. L’accostamento suggerito dallo studioso (figg. 4, 6), fondato su evidenti affinità di composizione e di stile, pone in rapporto la tavola di Nola con un’opera che, da Vasari in poi, e ininterrottamente fino al secolo scorso, è stata giustamente considerata uno dei vertici della produzione del Marigliano, databile al 1530-1532 circa⁹. Un argomento, questo di Toscano, che sembrerebbe quindi legare la nostra tavola proprio al nome di Giovanni da Nola. Tuttavia lo studioso, riprendendo un’ipotesi formulata da Francesco Abbate, ritiene che il *San Girolamo* dell’altare Ligorio sia da attribuirsi non già al Marigliano, bensì a Santacroce. Ne deriva che anche il rilievo nolano sarebbe stato eseguito dallo scultore napoletano, in una fase della sua attività successiva all’*Incredulità di san Tommaso* per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli (che Toscano data *post* 1528)¹⁰.

È opportuno provare a chiarire come mai Abbate abbia ritenuto di dover assegnare a Santacroce un’opera come il *San Girolamo* di Monte Oliveto, parte di un monumento che la storiografia ha sempre ritenuto uno dei capisaldi del catalogo di Giovanni da Nola. Lo studioso formulò la sua ipotesi nella recensione al volume di Georg Weise dedicato alla scultura napoletana del primo Cinquecento¹¹. In realtà era stato proprio lo storico tedesco a prodursi in una serie di confronti tra le figure dell’altare del Pezzo, eseguito entro il 1524 sempre in Monte Oliveto a Napoli e assegnato a Santacroce a partire ancora da Vasari¹², e quelle dell’altare Ligorio, al fine di rivedere la tradizionale attribuzione dei due monumenti. Nell’altare del Pezzo (fig. 3), la delicatezza del viso della Madonna e, insieme, il modo di rendere il modellato dei capelli e dei panneggi richiamerebbero piuttosto le figure di Giovanni da Nola. Nell’altare Ligorio (fig. 2), viceversa, le figure laterali di *Sant’Andrea* e di *San Girolamo* mostrerebbero una “compressione più forzata delle gambe” e un “carattere più ascetico e dolorosamente espressivo del volto”, in contrasto con i modi solitamente tenuti dal Marigliano tra terzo e quarto decennio. Ne consegue, secondo Weise, che i due

santi non sarebbero di Giovanni da Nola, bensì di Santacroce in persona.¹³ In conclusione: lungi dall’essere il risultato della “concorrenza” (secondo la terminologia vasariana)¹⁴ tra i protagonisti della scultura napoletana del Cinquecento, i due altari rivelerebbero piuttosto che Giovanni da Nola e Santacroce collaborarono strettamente fra di loro. Nel discutere il volume di Weise, Abbate ne rettificò in parte le tesi. L’altare del Pezzo gli continuava ad apparire un capolavoro unitario di Santacroce; il confronto tra le Madonne dei due altari di Monte Oliveto, su cui tanto aveva puntato lo studioso tedesco, dimostrerebbe che fu Giovanni da Nola ad essere affascinato dallo stile del più giovane maestro, provando ad eguagliare nella *Madonna* Ligorio (che segue di circa sei-otto anni quella del Pezzo) la grazia manieristica di Santacroce. Abbate invece concordava con Weise sulla paternità dei santi laterali Ligorio che, anche a suo modo di vedere, si comprenderebbero molto meglio se posti in relazione con la maniera di Santacroce piuttosto che con quella del Marigliano¹⁵. L’altare Ligorio sarebbe dunque un’opera a due mani: avviato da Santacroce, che probabilmente aveva ricevuto dal committente la precisa indicazione di ricalcare il disegno dell’altare del Pezzo, sarebbe stato condotto soltanto in parte dallo scultore napoletano che, a causa della prematura scomparsa, avrebbe fatto in tempo ad eseguire soltanto le due figure laterali (*Sant’Andrea*; *San Girolamo*). La commissione sarebbe poi stata ereditata da Giovanni da Nola, che avrebbe portato a compimento l’opera scolpendo la *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, collocata all’interno della nicchia centrale, mentre negli scomparti laterali avrebbe montato i due santi ad altorilievo già eseguiti dal più giovane collega.

Il punto di vista di Weise e di Abbate ha contribuito a porre in risalto l’indubbio carattere ‘alla Santacroce’ dei due santi laterali dell’altare Ligorio, particolarmente vicini ad un capolavoro dello scultore napoletano come l’*Incredulità di san Tommaso* in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, databile al 1528-1530 circa¹⁶. Tuttavia, ove non ci si lasci fuorviare dalle affinità compositive e tipologiche che legano i due santi Ligorio alle figure dell’*Incredulità*, l’esame dettagliato ed a distanza ravvicinata delle peculiarità dello stile rivela nelle figure di Monte Oliveto una tendenza alla riproposizione ‘accademica’, al contenimento dell’esasperato e imprevedibile vi-

talismo delle forme tipico di Santacroce entro schemi di più consolidato equilibrio, che portano, specie nel trattamento delle capigliature e delle barbe, alla ripetizione simmetrica di motivi curvilinei analiticamente descritti, aiutandosi con un più sostenuto uso del trapano (figg. 11, 13). Si ha l’impressione di uno scultore che, profondamente colpito dall’inquietudine manieristica dello stile di Santacroce, provi a ricrearne quella tensione formale che determina come una consunzione delle anatomie ed una ipersensibilità delle superfici¹⁷. È questo, crediamo, il senso della “concorrenza”, per dirla con Vasari: non una competizione, quasi un duello, quanto piuttosto una benefica rivalità, una positiva volontà di emulazione, in un continuo e fruttuoso confronto che non poteva che giovare (e difatti giovò) al definirsi di una ‘scuola napoletana’ di scultura, capace di rivaleggiare con gli altri centri di eccellenza della Penisola.

Il taglio interpretativo di Weise, parzialmente ripreso da Abbate, risentiva ancora di una visione di Giovanni da Nola e di Girolamo Santacroce come artisti dalla personalità ben definita, ma sostanzialmente immutabile e incomunicabile: il primo attestato su di una linea ‘classicistica’, il secondo, invece, alfiere di una tendenza ‘manieristica’. In realtà, l’esame complessivo del percorso dei due scultori porta a concludere che, lungi dal doversi considerare come due entità monolitiche e rigidamente separate l’una dall’altra, il Marigliano e Santacroce mostrano di conoscere e di padroneggiare, in virtù di un mirabile magistero tecnico, una molteplicità di opzioni stilistiche. Vi sono momenti in cui il primo scandaglia in profondità l’instabilità emotiva e le asimmetrie motorie dei personaggi da raffigurare, altri in cui il secondo appare attratto da un senso più solido della forma e da un maggior equilibrio compositivo. Nell’attribuire il *San Girolamo* di Nola (fig. 1) a Santacroce (ma nella didascalia dell’opera il nome è prudentemente seguito da un punto di domanda), Toscano appare condizionato dalla tradizionale contrapposizione dei due protagonisti della scultura napoletana del Cinquecento, secondo cui il più giovane si configura come l’“alternativa ‘manierista’” al più anziano¹⁸. I confronti proposti dallo studioso per sostenere il riferimento a Santacroce sono soprattutto con l’*Incredulità di san Tommaso* di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli. Tuttavia la strada più utile da percorrere sembra quella, sempre indicata da Toscano, che porta ad accostare il

alle pagine seguenti

4. Giovanni da Nola
San Girolamo penitente
particolare
Nola, palazzo vescovile, Salone dei Medaglioni (ora Museo Diocesano)

5. Giovanni da Nola
San Girolamo
Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte

6. Giovanni da Nola
San Girolamo
particolare
dell’altare Ligorio
Napoli, chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto (ora di Sant’Anna dei Lombardi)





7. Giovanni da Nola
San Girolamo penitente
particolare
Nola, palazzo vescovile, Salone dei Medaglioni (ora Museo Diocesano)

8. Giovanni da Nola
San Girolamo
Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte

9. Giovanni da Nola
San Girolamo
particolare dell'altare Ligorio
Napoli, chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto (ora di Sant'Anna dei Lombardi)

San Girolamo di Nola allo stesso soggetto rappresentato nell'altare Ligorio di Monte Oliveto; da considerarsi, però, opera non di Santacroce, bensì del Marigliano in quella fase, tra terzo e quarto decennio, in cui egli sembra maggiormente risentire dell'ascendente esercitato su di lui dal maestro napoletano (figg. 4, 6).

Sono state queste le motivazioni che, nell'approntare il catalogo ragionato delle opere di Santacroce, hanno suggerito di espungere la tavola nolana dal gruppo degli autografi, continuando a preferire l'antico riferimento al Marigliano¹⁹. Ma le difficoltà riguardano anche la cronologia. Se, infatti, noi abbiamo presente lo svolgimento complessivo della scultura napoletana nella prima metà del Cinquecento, dovremo convenire che il punto di stile esibito dal *San Girolamo penitente* (fig. 1) non si collega ad esiti databili tra gli anni Venti e Trenta, ma pare registrato su di una situazione alquanto più avanzata, tra anni Quaranta e primi anni Cinquanta.

È indubbio che la figura del frammentario marmo nolano rimandi a motivi compositivi che Giovanni da Nola aveva elaborato tra il terzo e il quarto decennio. L'accostamento allo stesso santo dell'altare Ligorio sembra particolarmente indicativo (figg. 4, 6). La sapiente modellazione dell'anatomia, la tensione dei muscoli asciutti, le vene rigonfie, le costole che emergono sotto la pelle, delineate dalle modulazioni chiaroscurali, il collo possente incordato dai tendini tesi, la testa calva, incorniciata entro la fascia di riccioli arruffati, mentre dal volto si allungano i ciuffi della barba fiammeggiante (figg. 10-11), il leone dalla criniera elegantemente cotonata, accucciato tranquillo nel suo giaciglio scavato nella roccia: si tratta della brillante riproposizione di un efficace repertorio naturalistico che Giovanni da Nola aveva già sperimentato con successo nella figura di Monte Oliveto. Nel modo di impostare la lavorazione del rilievo, con la testa completamente liberata dal piano di fondo, emerge la medesima padronanza formale. Corrispondono perfettamente anche i dati più 'morelliani', dal profilo del naso tagliente e leggermente ingobbito alla forma dell'orecchio con il lobo largo. Nella veduta laterale (figg. 12-13), si confrontano agevolmente il modo di incassare gli occhi entro le orbite segnate dalle sopracciglia increspate e, insieme, l'acconciatura della barba a ciocche simmetriche ed ondulate, che incorniciano il mento seguendo un con-

torno circolare. Puntuali termini di paragone si ritrovano in un altro *San Girolamo*, probabilmente eseguito sempre agli inizi del quarto decennio, che costituiva la pala d'altare della cappella de Feltro nella chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli²⁰. Se noi accostiamo il rilievo nolano ai due napoletani (figg. 4-9), ci accorgiamo che la figura del santo in ginocchio non fa altro che riprendere e sviluppare, all'interno di un più vasto ed articolato contesto paesistico, moduli compositivi già sperimentati nelle figure del santo all'in piedi. Il confronto con la tavola di Sant'Aniello appare ancora più stringente, poiché ritornano in maniera identica anche la disposizione del braccio destro e il movimento della mano a tenaglia che stringe il sasso, graduati attraverso una sapiente modulazione dei piani di profondità, pienamente percepibili soprattutto nella veduta laterale (figg. 7-8). Vi sono poi, nell'opera nolana, passaggi che si legano ad altri precedenti esiti dello scultore. Un brano che di per sé è la dimostrazione dell'eccellenza qualitativa della tavola, il magistrale dettaglio del crocifisso conficcato nella roccia accanto al teschio, quasi a rievocare per simboli l'ambientazione del Golgota, mostra nell'andamento sfinato ed allungato delle membra quella capacità di strutturazione anatomica che aveva fatto della tipologia del crocifisso uno dei cavalli di battaglia del Marigliano. Quasi una rappresentazione in piccolo, a bassorilievo, di un'opera monumentale. A confronto, si potrà affiancare l'esemplare ligneo già in Santa Maria la Nova, andato purtroppo distrutto²¹ (figg. 14-15).

In realtà, proprio nel suo assetto compositivo generale, la tavola di Nola è il risultato di un'elaborazione di una certa complessità, basata su modelli figurativi diversi, che rivelano la ricchezza della cultura del suo autore (fig. 1). L'idea di trasporre in una tavola di marmo il tema del san Girolamo penitente all'interno di uno scenario paesistico di rocce non è infatti nuova nella tradizione della scultura rinascimentale a Napoli. Era già stato affrontato da un artista di formazione lombarda probabilmente prossimo a Tommaso Malvito, il quale eseguì per la chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli un quadro a rilievo nel quale il padre della chiesa grandeggia di profilo contro il paesaggio picchiato di piccole rocce puntute e di alberelli, mentre il leone, con la criniera elegantemente pettinata, lo contempla altero²² (fig. 16).

La tavola di San Domenico documenta una redazione ancora arcaica del tema, di impianto tardo-quattrocentesco; ma è una testimonianza preziosa di come già in quell'epoca andasse consolidandosi un gusto che portava a scegliere il marmo come materiale per la pala d'altare di una cappella gentilizia. In realtà lo stesso Giovanni da Nola, nella sua fase giovanile di intagliatore in legno, aveva mostrato di volersi cimentare con una tavola a rilievo, entro la quale la figura adorante del santo fosse collocata all'interno di una vasta ambientazione paesistica. Nella grande ancona della cappella d'Afflitto in Santa Maria la Nova a Napoli²³, il Marigliano costruisce intorno alla metà del secondo decennio la scena principale collocando in primo piano, sul terreno roccioso, sant'Eustachio inginocchiato dinanzi al cervo, mentre le maestose quinte arboree, già anticipando la sequenza scenografica che sarebbe poi stata riproposta a Nola, fanno da sfondo naturale al miracoloso evento (fig. 17). Siamo appena agli inizi del percorso dello scultore. Il modello su cui egli esemplò la sua versione del san Girolamo in adorazione, già pienamente addentro agli svolgimenti della "maniera moderna", andrà però ricercato tra le opere di un brillante comprimario spagnolo degli italiani che fu assai caro al Marigliano. Diego Silóee, una volta rientrato in patria, realizzò entro il 1523 (forse già entro il 1522) per il *retablo* di San Pedro nella cappella del conestabile di Castiglia nella cattedrale di Burgos un rilievo in legno policromato che appare come un immediato precedente compositivo della tavola nolana (fig. 18): san Girolamo si inginocchia sui sassi per entrare in dialogo, faccia a faccia, con il piccolo crocifisso, conficcato in una fessura della roccia; il leone in basso, rappresentato di prospetto con le grandi zampe in primo piano, lascia buono buono che si compia il drammatico atto di penitenza; dietro il santo, uno tronco scheletrito fa da sfondo alla scena²⁴. Non è agevole stabilire se Diego Silóee abbia elaborato questa sua versione del san Girolamo penitente quando si trovava ancora a Napoli (cioè prima del 1519)²⁵ oppure se la composizione sia stata messa a punto in Spagna. L'interesse nei confronti del maestro di Burgos fu un elemento decisivo nella formazione di Giovanni da Nola, il quale mostra di essersi confrontato con i modelli di Silóee sia quando questi fu a Napoli in società con il suo concittadino Bartolomé Ordóñez, sia dopo il rientro

dello scultore in patria. È stato ad esempio osservato come il *San Sebastiano* eseguito dal Marigliano per la chiesa di San Pietro a Maiella in Napoli, databile ai primissimi anni Venti, abbia notevoli punti di contatto con una statua ora nella parrocchiale di Barbadillo de Herreros (Burgos), eseguita da Silóee dopo l'esperienza italiana²⁶. Si è inoltre notato come entrambe le statue di *San Sebastiano* si leghino a motivi compositivi attestati nell'opera grafica di Cesare da Sesto, lasciando prospettare l'ipotesi che sia stata proprio la conoscenza e la rielaborazione di comuni modelli del pittore lombardo a determinare le affinità con cui la composizione del san Sebastiano legato all'albero venne sviluppata nelle statue eseguite da Diego Silóee e Giovanni da Nola²⁷. Anche quello di san Girolamo penitente è un tema assai caro a Cesare da Sesto: ne rimangono tre diverse redazioni (Stoccolma, Nationalmuseum; Milano, Pinacoteca di Brera; Southampton, City Art Gallery), insieme ad alcune testimonianze dell'elaborazione grafica del soggetto²⁸.

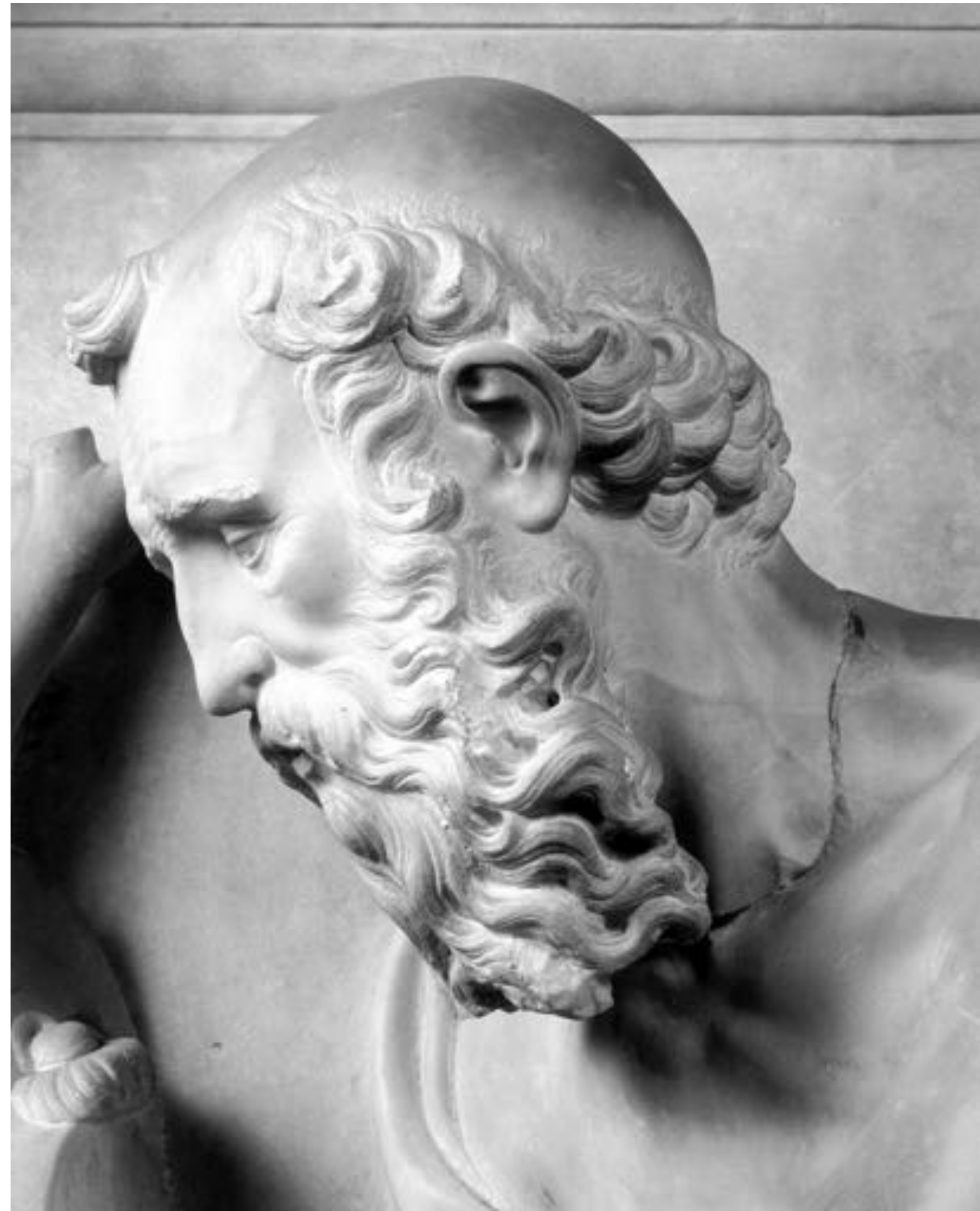
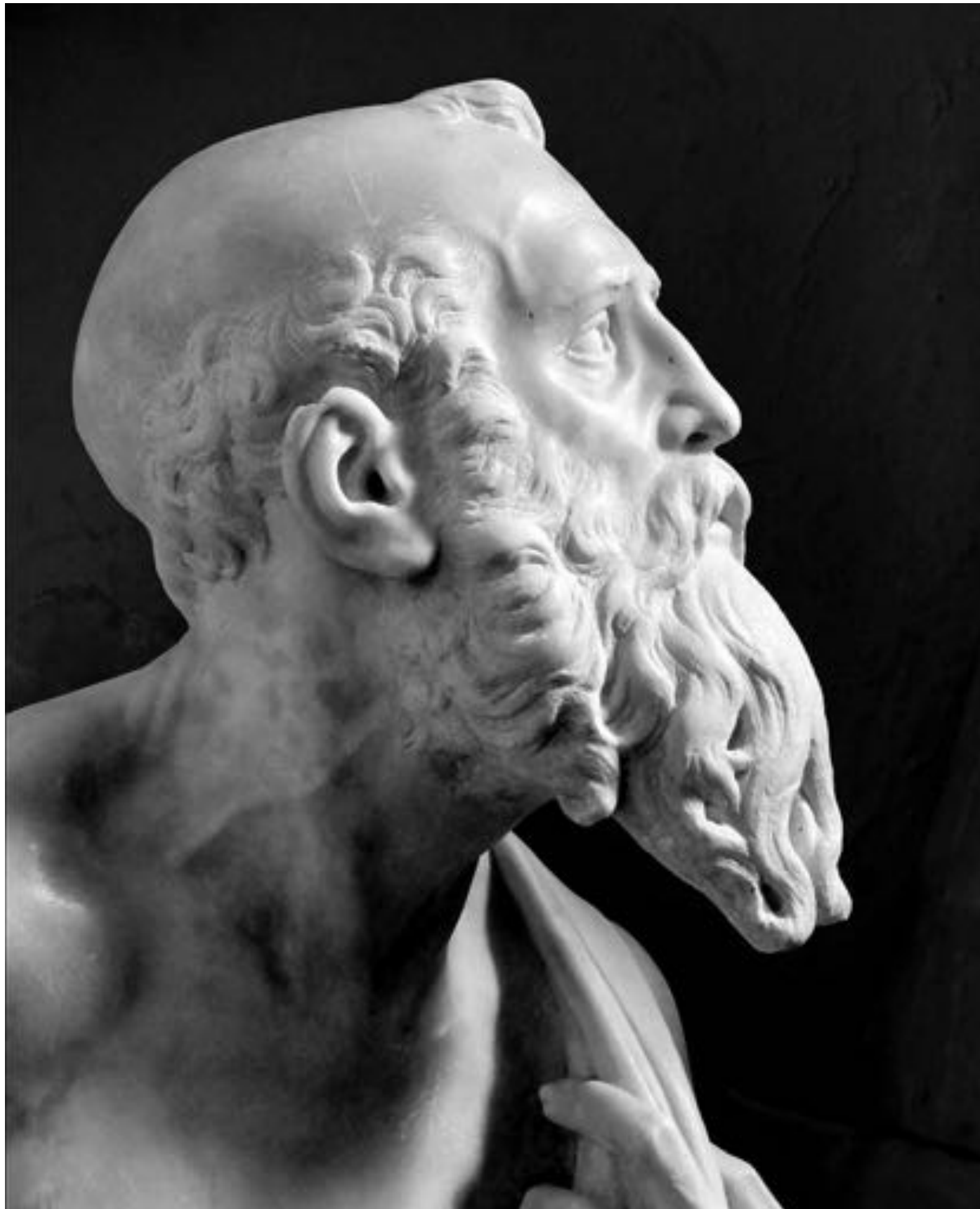
Se dunque la composizione del *San Girolamo* di Nola (fig. 1) è il frutto di una rimeditazione di modelli messi a punto dal Marigliano nei primi anni Trenta del Cinquecento, tuttavia la resa stilistica, come dicevamo, sembra rimontare a circa due decenni più tardi. Ritorniamo ancora un attimo al confronto con il *San Girolamo* dell'altare Ligorio (figg. 4, 6). Nonostante i numerosi punti di contatto che abbiamo osservato, è innegabile che vi siano però anche delle discordanze, che alludono ad una diversa temperatura formale e, quindi, ad una diversa cronologia. Colpisce particolarmente il modo in cui nelle due figure è costruito e modellato il panneggio. È identica l'idea di far ricadere dalla spalla il manto, che si allunga sul fianco lasciando scoperta l'altra metà del busto, per poi avvolgersi intorno ai fianchi ed alle cosce. Tuttavia si noterà, nella figura di Monte Oliveto, come lo scultore voglia dare l'idea di una stoffa pesante, che si ripiega in falde larghe e profonde, movimentate da effetti di tremolanti marezzature, la cui consistenza è messa in risalto da una lavorazione che affonda il sottosquadro. Nel *San Girolamo* di Nola, il panneggio è trattato secondo una concezione lineareistica di più marcata essenzialità: le creste delle pieghe danno l'impressione di cordonature asciutte, la stoffa ha una consistenza più leggera e le falde si schiacciano le une sulle altre, riducendo l'effetto di

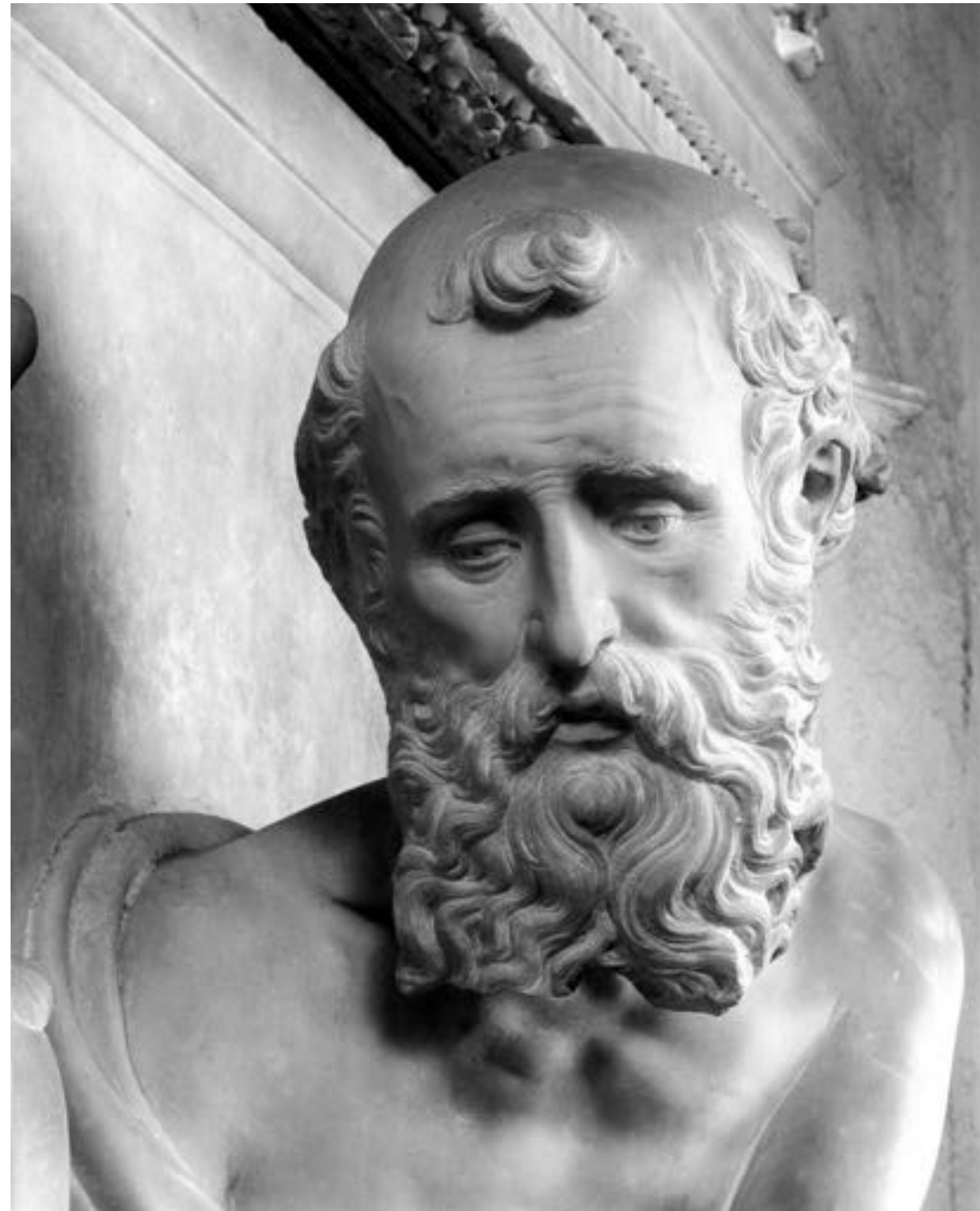
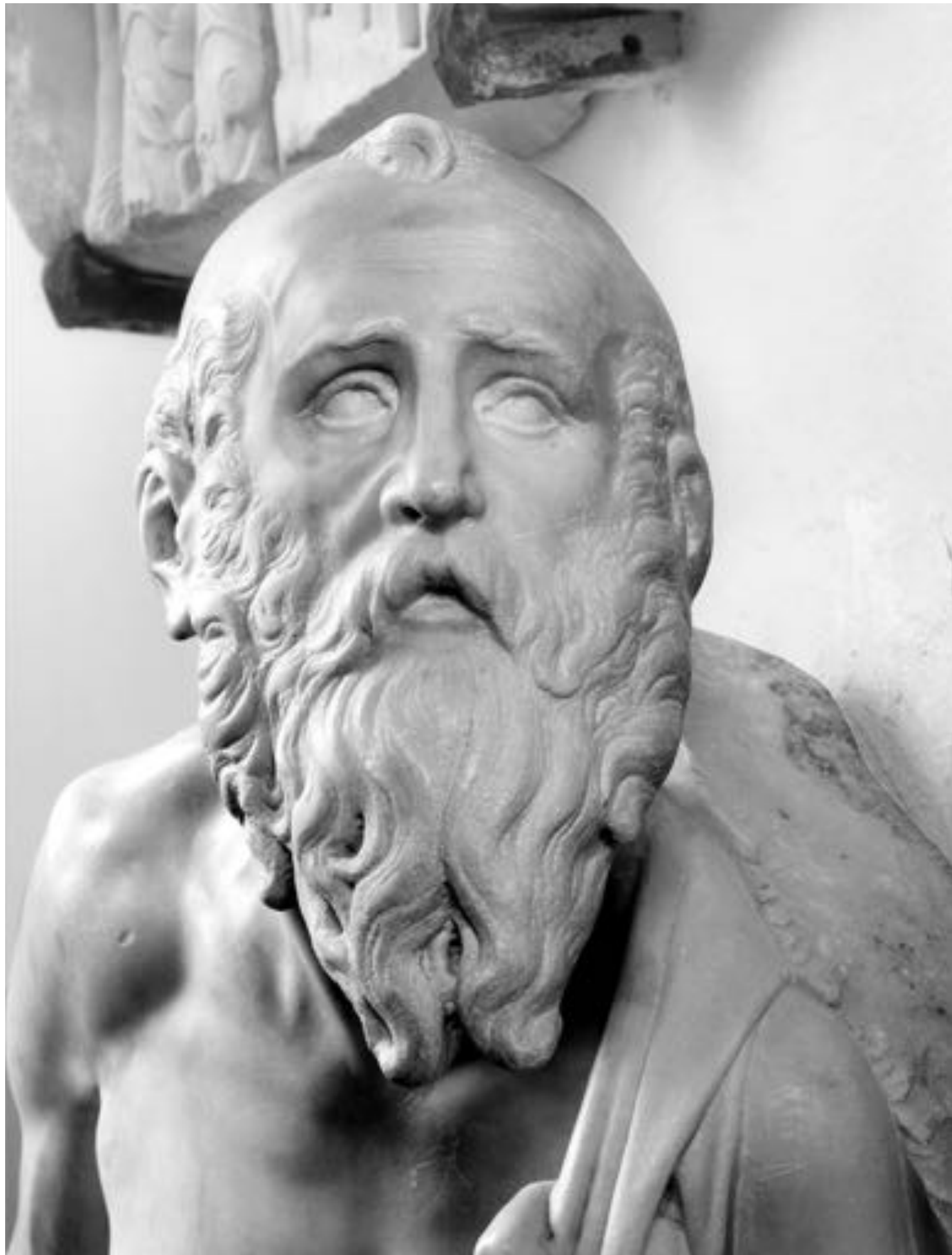
alle pagine seguenti
10. Giovanni da Nola
San Girolamo penitente
particolare
Nola, palazzo vescovile, Salone dei Medaglioni (ora Museo Diocesano)

11. Giovanni da Nola
San Girolamo penitente
particolare dell'altare Ligorio
Napoli, chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto (ora di Sant'Anna dei Lombardi)

12. Giovanni da Nola
San Girolamo penitente
particolare
Nola, palazzo vescovile, Salone dei Medaglioni (ora Museo Diocesano)

13. Giovanni da Nola
San Girolamo penitente
particolare dell'altare Ligorio
Napoli, chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto (ora di Sant'Anna dei Lombardi)





profondità per conformarsi più immediatamente ad assecondare la disposizione delle membra del santo.

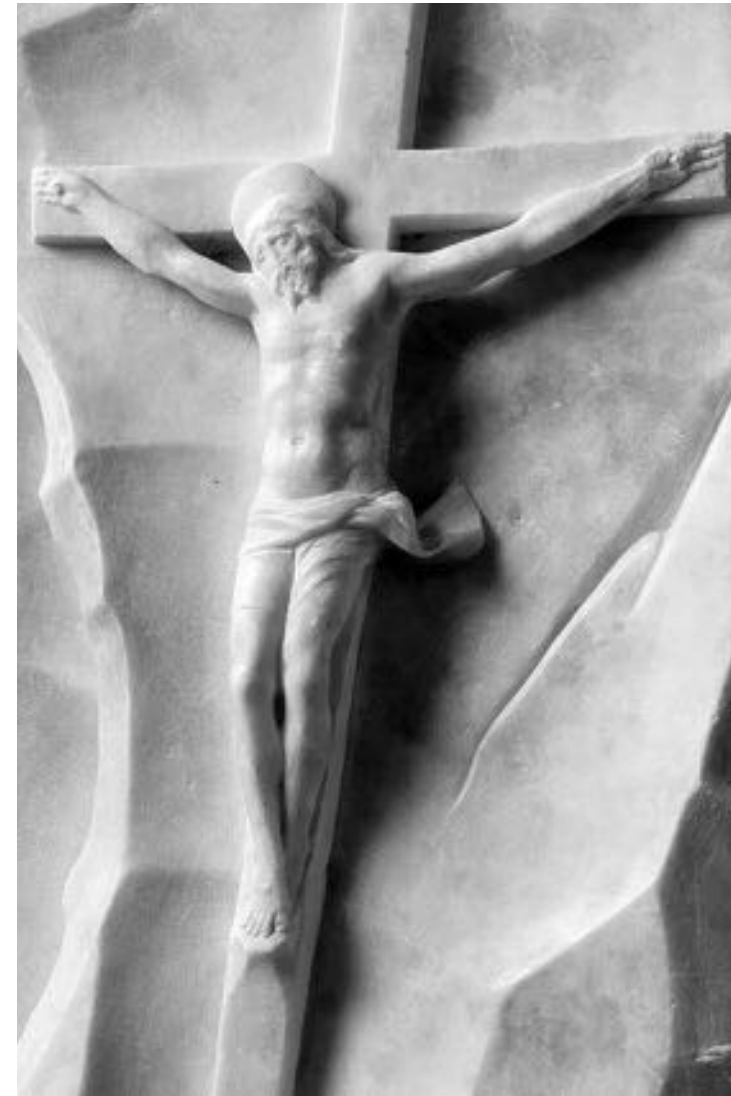
Questa diversa sensibilità plastica ci riporta immediatamente ad opere che Giovanni da Nola eseguì negli anni Quaranta e Cinquanta del Cinquecento. Il confronto più immediato è quello con lo scenografico *Compianto* in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli (fig. 21). Qui, nella parte bassa della composizione, si ritrova un'identica impostazione nel trattamento dei panneggi, mentre la corporatura stessa del Cristo, splendidamente allungata e nervosa nel suo smagrimento, è la medesima del santo penitente di Nola (fig. 4).

La cappella Giustiniani in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, sul cui altare è il *Compianto*, si lega ad una data 1549, quando la struttura era già attiva e oggetto di lasciti per la celebrazione di messe²⁹. È dunque probabile che entro quell'anno il *Compianto* fosse già in opera, anche se non è possibile dire, sulla base di precise attestazioni storiche, da quanto tempo. Ma quel modo di dar forma così essenziale ai panneggi corrisponde ad una fase ben precisa del percorso del Marigliano, quella dei secondi anni Quaranta, l'arco cronologico in cui è più probabile che vada collocata la realizzazione del sepolcro di Pedro de Toledo in San Giacomo degli Spagnoli a Napoli³⁰. È proprio nelle quattro figure di Virtù, liberamente stagliate agli angoli del basamento, che noi ritroviamo un significativo, e ormai decisivo, prosciugarsi delle ampie e pesanti falde che Giovanni da Nola aveva prediletto nella sua prima fase di scultore in marmo. Sulla base della forte istanza classicistica che pervade tutta l'opera, è proprio in queste statue, di eccezionale qualità, che lo scultore elabora una visione formale che lo porta a considerare le vesti come velature di stoffe leggere, increspate in piegoline sottili, frammentate in mille rivoli dai tracciati limpidamente linearistici, che serrano le membra conformandosi alle forme del corpo. Questa peculiarità stilistica, che nel sepolcro di Napoli è riscontrabile anche nei passaggi di impronta più naturalistica, come le statue di don Pedro e di sua moglie (figg. 19-20), si ritroverà fino alla fase estrema dell'attività dello scultore. È infatti ancora chiaramente percepibile nel bellissimo sepolcro di Paolo Lamberto in Santa Maria Maddalena ad Aversa (fig. 22), databile sul 1555 in base all'epigrafe de-

dicatoria, anch'esso un vertice di Giovanni da Nola per gli effetti dell'asciutta modellazione anatomica e per la resa delle stoffe sottili, che fasciano il defunto quasi alla maniera di un oratore antico³¹. È stato un decisivo contributo critico di Weise aver osservato che questo modo di pensare e modellare le forme è un tratto caratteristico dell'ultima maniera dell'artista, la cui l'origine è da ricercarsi proprio nelle Virtù del sepolcro in San Giacomo degli Spagnoli: "È identica in ambedue i casi la resa della 'sottilissima stoffa' che, adagiandosi sulle carni, cade con un tenue flusso verticale delle pieghe, offrendo gli stessi motivi [...]"³².

2. Contesto, committente, funzione

L'analisi formale del *San Girolamo* di Nola (fig. 1) e la comparazione con opere del Marigliano che mostrano un medesimo punto di stile sembrerebbero orientare verso una datazione tra anni Quaranta ed anni Cinquanta, dunque nella fase finale dell'attività dello scultore piuttosto che in quella tra anni Venti e Trenta, come era stato proposto. Una tale cronologia consentirebbe inoltre di escludere decisamente la proposta di riferire il rilievo a Santacroce che, stando ad una puntuale indicazione di Vasari, risulta già morto nel 1537, all'età di trentacinque anni. Viene a confermare la notizia riferita dall'aretino la circostanza che non si conoscono opere dello scultore napoletano che possano essere collocate oltre una tale data³³. Sulla base di queste considerazioni, si è ritenuto opportuno avviare una ricerca nel ben nutrito fondo delle sante visite conservato presso l'Archivio Storico Diocesano di Nola, nella speranza di poter ritrovare delle attestazioni in grado di confermare su base documentaria ciò che risultava dall'analisi dello stile, aggiungendo, magari, anche delle informazioni utili a ricostruire il contesto del quale faceva parte questo ormai frammentario ed erratico rilievo marmoreo del *San Girolamo*. Le indagini tenacemente condotte da Antonia Solpietro hanno portato al ritrovamento di una ricca serie documentaria, che non solo consente di legare ad una data precisa la tavola di marmo, ma anche di ricostruire in dettaglio la collocazione, la decorazione, l'intitolazione e il giuspatronato della cappella dalla quale proviene l'opera³⁴.



Si comincia dalla santa visita compiuta nel 1580 da Filippo Spinola³⁵. Le notizie che vi sono contenute sono di estremo interesse, poiché descrivono la sede dove era montata la tavola di marmo prima che la cattedrale fosse danneggiata dal crollo del 1583³⁶. Giunto alla cappella intitolata a san Girolamo, il vescovo osserva l'immagine del padre della chiesa scolpita in marmo, con la croce ("In eadem cappella erat sculpta imago seu statua divi Hieronimi in marmore cum cruce"); al di sotto vi era l'epigrafe dedicatoria: "Ioannes Barba artium et medicine doctor sacellum hoc dicavit". La cappella era stata dunque voluta dal dottore in medicina Giovanni Barba. Nell'area antistante all'altare era stata scavata una sepoltura chiusa da una lastra di marmo con le insegne della famiglia; tutt'intorno era stata montata una cancellata di ferro. Viene dunque descritto uno spazio sacro dall'assetto abbastanza caratteristico per quelle che erano le esigenze del culto e della devozione del tempo. Alla funzione di luogo in cui celebrare il rito eucaristico, ricoperta dall'altare con



l'icona del santo protettore, si collegava quella di custodire ed onorare i corpi dei defunti, perpetuando la memoria familiare attraverso la rappresentazione dello stemma scolpito sulla fossa. All'epoca della visita, la cappella spettava a Marzio Barba ed ai suoi fratelli in qualità di eredi di Giovanni, che a quel tempo risultava scomparso. Questa era dunque la situazione registrata da Spinola nel 1580. Ma quando era stato concesso il giuspatronato della cappella al dottor Barba e, in particolare, quando era stata approntata l'ancona marmorea che ne decorava l'altare? A queste domande è possibile dare una precisa risposta grazie ad un'altra santa visita, anteriore alla precedente, compiuta nel 1551 dal vescovo Antonio Scarampo³⁷. Mentre si apprestava alla ricognizione della zona settentrionale della cattedrale (la cui abside è orientata verso est), gli si fece incontro, per l'appunto, Giovanni Barba, esibendo le lettere di concessione di uno spazio sacro. Dalla documentazione prodotta si ricavano i termini

14. Giovanni da Nola
San Girolamo penitente
particolare
Nola, palazzo vescovile, Salone dei Medaglioni (ora Museo Diocesano)

15. Giovanni da Nola
Crocifisso
(distrutto)
Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova (già)



16. Scultore prossimo a Tommaso Malvito
San Girolamo penitente
particolare dell'altare Riccio
Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore

17. Giovanni da Nola
Visione di sant'Eustachio
particolare dell'ancona di Sant'Eustachio
Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova,
cappella d'Afflitto

dell'accordo tra l'ente ecclesiastico e il dottore in medicina. L'atto rimontava al 14 luglio 1542. Il vescovo allora in carica, Giovan Francesco Bruno, aveva concesso a Barba uno spazio per fondare e costruire una cappella "in ecclesia maiori nostra nolana in loco qui vulgariter dicitur lo pilegio, in quo ad presens commorantur mulieres ad divina in dicta ecclesia venientes, a latere organi et proprie in frontispitio, ubi pueri crismantur ab episcopis". Il dottore avrebbe esercitato sulla cappella il giuspatronato per sé e per i suoi successori, dotandola di risorse affinché si potessero celebrare i riti sacri. Intorno all'altare, per un'estensione di circa sei palmi (1 palmo = cm 26,4), avrebbe potuto collocare una cancellata in ferro; avrebbe infine potuto realizzare anche una sepoltura. Entrambi questi due manufatti furono effettivamente eseguiti, come abbiamo ricavato dalla visita di Spinola del 1580. È l'atto legale che mette in moto la vicenda. Siamo dunque al 1542 e lo spazio per allestire la cappella è stato appena concesso. Scarampo, che sta registrando la situazione che vede nel 1551, ci dà altre utili informazioni. In particolare riferisce che, nell'arco dei nove anni che vanno appunto dal 1542 al 1551, nulla, di quanto promesso da Barba, era sta-

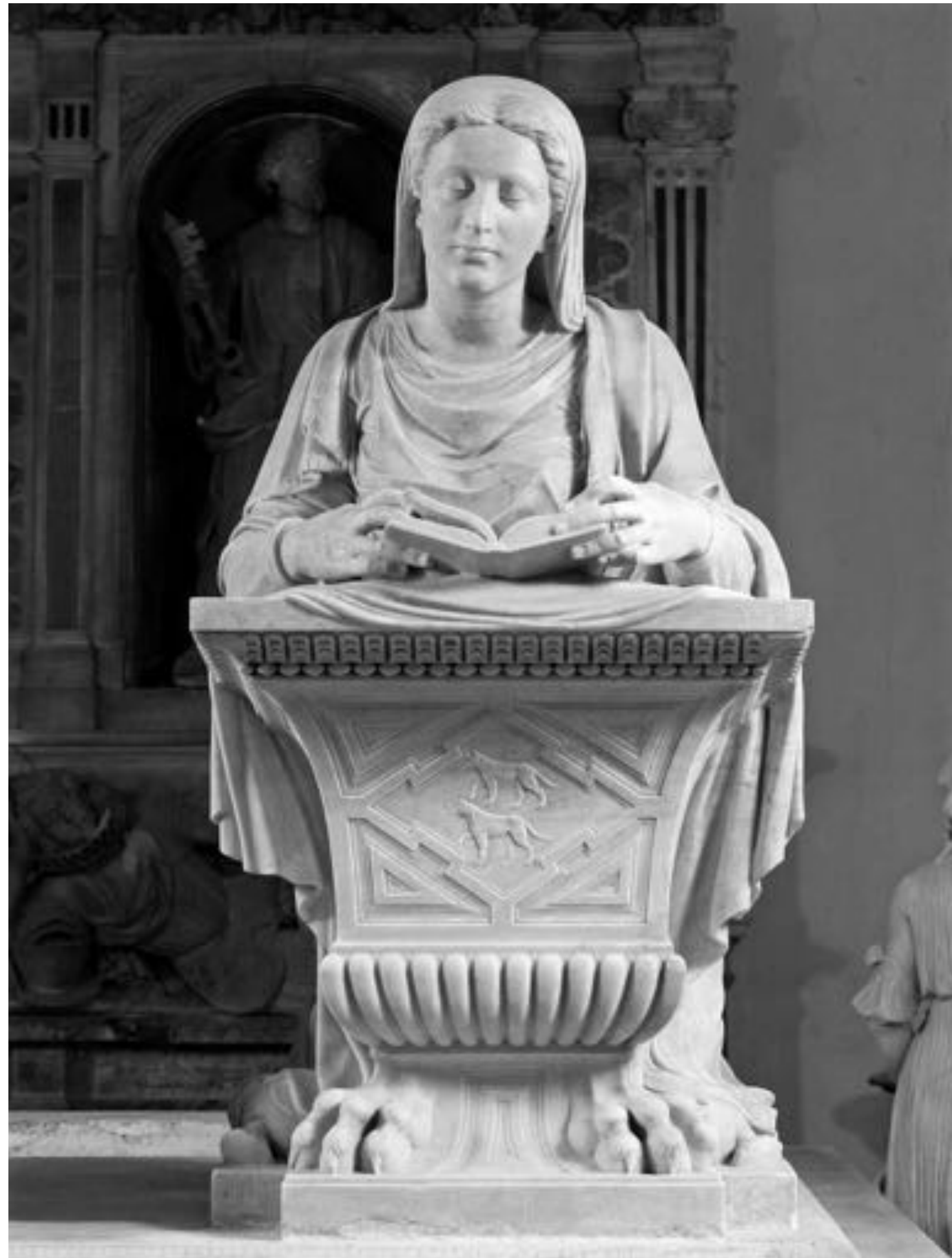
to portato a compimento: né la dotazione finanziaria, né l'edificazione del sacello. Scarampo ottiene da Barba la sottoscrizione di un istrumento che fissa una dotazione finanziaria di quattro ducati annui, prelevati dalla rendita di una terra, per la celebrazione di due messe; inoltre stabilisce il termine di un anno per condurre a compimento la fabbrica e l'ornamentazione della cappella, munendola dei paramenti sacri, completi dell'intitolazione. Se dunque il dottor Barba diede seguito all'ingiunzione del vescovo Scarampo – e tutto lascia intendere che l'abbia fatto, vista anche la sollecitudine con cui si era presentato dinanzi al presule ed al rischio concreto di vedere annullata la concessione fattagli a suo tempo dal vescovo Bruno – allora noi disponiamo di attestazioni documentarie che confermano le conclusioni alle quali ci aveva portato l'analisi dello stile e cioè che la tavola con il *San Girolamo penitente*, in origine pala d'altare della cappella fondata da Giovanni Barba nella cattedrale di Nola, fu eseguita (o almeno portata a compimento e messa in opera) dopo il 1551, presumibilmente entro il 1552³⁸. Lo stato della cappella registrato da Spinola nel 1580 era dunque quello venuto a determinarsi in seguito all'ingiunzione del 1551. Secondo l'ordine seguito



18. Diego Silóee
San Girolamo penitente
particolare del *retablo* di San Pedro
Burgos, cattedrale,
cappella del conestabile di Castiglia

alle pagine seguenti
19. Giovanni da Nola
Pedro de Toledo
particolare del sepolcro di Pedro de Toledo
Napoli, chiesa di San Giacomo degli Spagnoli

20. Giovanni da Nola
María Osorio Pimentel
particolare del sepolcro di Pedro de Toledo
Napoli, chiesa di San Giacomo degli Spagnoli





21. Giovanni da Nola
**Compianto sul
Cristo morto**
particolare
Napoli, chiesa di
Santa Maria delle
Grazie a
Caponapoli,
cappella Giustiniani

dal vescovo nella sua visita, la cappella dei Barba veniva a trovarsi tra quella di San Giovanni Battista (giuspatronato della famiglia Montfort di Nola) e quella di Santa Maria Assunta (giuspatronato delle famiglie Teti e Bifulco di Ottaviano), rispettivamente la prima e la seconda della navata sinistra entrando (la settima e l’ottava del lato destro scendendo dall’altare, se seguiamo la numerazione di Spinola)³⁹. È molto probabile che non si trattasse di un vero e proprio sacello in muratura aperto nella navata, ma semplicemente di un altare addossato alla parete, preceduto da una tomba a fossa. Nella lettera di concessione si precisa infatti che la cappella sarebbe dovuta sorgere in un frontespizio (“in frontispitio”), posto in un luogo correntemente definito “lo pilegio” (“in loco qui vulgariter dicitur lo pilegio”)⁴⁰. Con questo termine è da intendersi verosimilmente un “passaggio”, un “cammino” (latino: “iter”)⁴¹, posto nel muro settentrionale (vale a dire nella navata sinistra entrando nella chiesa), dove nel 1551 era avvenuto l’incontro tra il vescovo Scarampo ed il dottor Barba, “in

hospitio sedis episcopalis”, cioè in prossimità dell’ospedale e chiesa annessi alla cattedrale e dedicati a San Giovanni Battista dei Fustiganti⁴². Al complesso si accedeva infatti attraverso un varco aperto nei pressi della cappella di San Giovanni Battista, cioè proprio nel luogo che immediatamente precedeva lo spazio concesso al dottor Barba per costruire la sua cappella. Lo stesso Ambrogio Leone, nella sua descrizione della cattedrale pubblicata nel *De Nola*, ricorda l’esistenza, nel muro della navata “che è a settentrione [la navata sinistra entrando]”, di “una porta per la quale si passa in una piccola piazza, che si stende dinanzi alla cappella di San Giovanni Battista”⁴³. Se effettivamente la cappella dei Barba era costituita da un altare addossato a parete preceduto da una tomba a fossa chiusa da una lastra con stemma, potremmo pensare ad una struttura non troppo dissimile da quella dell’altare Ligorio o dello stesso altare del Pezzo in Santa Maria di Monte Oliveto a Napoli (figg. 2-3). Un complesso comunque di dimensioni abbastanza contenute, come confermerebbe anche



22. Giovanni da Nola
Paolo Lamberto
particolare del
sepolcro di Paolo
Lamberto
Aversa, chiesa di
Santa Maria
Maddalena

l’indicazione della misura del muro concesso da Giovan Francesco Bruno: sei palmi, poco più di un metro e mezzo. L’esigenza stessa di montare una cancellata di ferro sembrerebbe dunque nascere dalla necessità di circoscrivere lo spazio di giuspatronato dei Barba e di isolarlo in qualche modo nell’insieme del muro della navata sinistra della chiesa⁴⁴. Basandosi sulla notizia del luogo in cui era avvenuto l’incontro del 1551 tra il vescovo Scarampo e il dottor Barba (“in hospitio sedis episcopalis”)⁴⁵, Solpietro aveva congetturato che il medico prestasse servizio presso l’ospedale di San Giovanni Battista dei Fustiganti, struttura assistenziale annessa per l’appunto alla cattedrale e sede di una confraternita⁴⁶. Una conferma di questa ipotesi la si ritrova nelle notizie che possediamo sulla famiglia dei Barba, originari di Avella, dove, nella chiesa dedicata anch’essa a San Giovanni Battista dei Fustiganti, il loro nome appare fin dall’epoca tardomedioevale legato alla confraternita sotto lo stesso titolo⁴⁷. Il lignaggio aveva dato soprattutto dottori e sacerdo-

ti, particolarmente attivi in campo assistenziale. Tra i personaggi più illustri, sono ricordati i già nominati Giovanni e Marzio insieme a Pompeo, che incontreremo anch’egli fra i protagonisti della storia della cappella di San Girolamo⁴⁸. È sempre Ambrogio Leone a fornirci delle dettagliate notizie sulle attività svolte dalla confraternita di San Giovanni Battista dei Fustiganti annessa alla cattedrale di Nola. I suoi membri erano dediti all’assistenza in occasione dei funerali: “[...] quando ve ne sia bisogno, vestiti di sacchi accompagnano il corteo funebre e in lunga fila, procedendo a due a due, o rendono più numeroso il corteo o da soli lo formano e compiendo cerimonie di suffragio partono dalla casa del defunto e vanno fino al luogo della sepoltura”. Dapprima i confratelli erano uomini di bassa condizione che accompagnavano i poveri; ma poi anche la composizione sociale del sodalizio mutò. “In seguito il loro numero fu accresciuto dall’adesione anche di uomini nobili, sia per un sentimento di pietà, sia anche per una mutua benevolenza ed una certa particolare venerazione

delle cose divine”. Incappucciati e vestiti di una sacco di tela di lino bianco che scende sino ai piedi, ma lascia nuda la schiena, impugnano con la destra uno scudiscio, “affinché, quando qualcuno deve pagare a Dio la pena di gravi colpe commesse, non solo col pentimento per le azioni compiute, ma anche col dolore del corpo, vestito soltanto di quel sacco o andando in più chiese o pregando in ginocchio davanti alla croce del Signore, con lo scudiscio si percuote le spalle molto fortemente e ciò fa quando muove lo scudiscio, preso con la mano destra, battendolo celermente ora sulla spalla sinistra ora sotto l’ascella destra”⁴⁹. Pregare in ginocchio dinanzi al crocifisso, percuotendosi per i propri peccati. L’azione dei fustiganti richiama immediatamente l’iconografia della tavola di marmo con il *San Girolamo penitente* (fig. 1) e spiega anche la scelta di Giovanni Barba di dedicare la cappella ad un santo diverso da quello eponimo. Come si concilia la vicenda sin qui ricostruita con la notizia di Remondini che abbiamo riportato in apertura e cioè che la tavola del *San Girolamo* si trovava nella cappella di Scipione del Giudice? Occorre a questo punto ricordare che, tre anni dopo la visita di Spinola, la cattedrale fu gravemente danneggiata da un crollo. L’episodio, che rimonta al 26 dicembre 1583, è registrato con dovizia di particolari da Tommaso Costo. La “superbissima fabrica, tutta ornata di marmi e d’altre pietre di valore” cedette d’improvviso nelle sue parti strutturali: “in un tratto si udì uno strepito, e si vidde una rovina tale, che parve in quel punto non solo un grande edificio, qual’era quello, ma subissar tutto il mondo”⁵⁰. L’evento ebbe delle conseguenze devastanti anche per le sorti della cappella dei Barba. Lo apprendiamo da una santa visita, purtroppo solo parzialmente conservata e priva del nome del vescovo che la condusse, ma certamente stilata dopo il crollo⁵¹. Giunto laddove era stato allestito il complesso descritto nel 1580 dal vescovo Spinola, il visitatore constatò la rovina del luogo e l’ormai avvenuto smantellamento della cappella. Il *San Girolamo*, insieme alla cancellata di ferro ed ai paramenti sacri, era stato rimosso dalla sua sede originaria ed era conservato da Pompeo Barba, all’epoca patrono del sacello, ma che tuttavia non si era trovato presente al momento della santa visita, né si era premurato di mandare un sostituto in sua vece. Altra riprova dello stato di

abbandono in cui versava il luogo era che le due messe, per le quali Giovanni Barba aveva predisposto l’istrumento dotale, non erano ormai più celebrate. Per sanare questa situazione, il visitatore emanò un decreto esecutivo con valore penale, in base al quale si ingiungeva a Pompeo Barba di ripristinare la celebrazione delle messe e di stilare un inventario dei beni e dei diritti spettanti alla cappella, riservandosi ulteriori azioni qualora il Barba fosse stato inadempiente o contumace in caso di convocazione. Al 23 settembre 1596 risale un mandato di comparizione a Pompeo in qualità di erede per sé e per i suoi fratelli, con la richiesta di presentare copia dell’atto di fondazione della cappella⁵².

Dobbiamo ritenere che queste ingiunzioni non servirono a ricomporre la vertenza: i Barba persero il loro diritto sulla cappella dedicata a san Girolamo. Il vescovo Giovan Battista Lancellotti, infatti, registra nella sua santa visita del 1615 il giuspatronato della famiglia del Giudice, la quale nel 1605 aveva provveduto a far ricostruire nell’area della tribuna la cattedra episcopale, presso la quale era stato allocato l’altare⁵³. Ma poiché il luogo è ritenuto inadeguato (“in loco indecenti”), il vescovo si riserva di indicare nell’arco di sei mesi uno spazio più consono in cui allestire la cappella⁵⁴. C’è da credere che questa disposizione non abbia avuto seguito. Come si ricava dalle successive visite fatte dallo stesso Lancellotti, vescovo particolarmente attento alla cura pastorale della diocesi⁵⁵, nel 1630, nel 1644 e nel 1651, l’assetto dell’altare dei del Giudice rimase invariato⁵⁶. Fu verosimilmente in questa collocazione che nel Settecento lo vide Remondini, precisando: “sta su la muraglia orientale di questo titolo, od ambone presso alla porta, onde si cala alla chiesa de’ Morti”⁵⁷. Con la parola “titolo”, lo storico intendeva riferirsi al transetto, secondo la terminologia impiegata da Leone⁵⁸; la porta che comunicava con la “chiesa de’ Morti” (ossia la chiesa del Purgatorio dei Morti, già dei Santi Apostoli)⁵⁹ si trovava nella parete meridionale; quindi l’altare dei del Giudice era nella parete di fondo del transetto destro (guardando l’altare maggiore), in prossimità della testata. Il testo epigrafico riportato dallo storico si accorda perfettamente con le notizie riferite dalla santa visita di Lancellotti del 1615⁶⁰. Il 1605 è l’anno in cui Scipione del Giudice aveva innalzato l’altare dedicato a san



Girolamo, nel quale era stata reimpiegata la figura di mezzo rilievo in marmo scolpita originariamente per la cappella che era stata dei Barba i quali, dopo il crollo del 1583, avevano evidentemente dismesso titoli ed arredi, poi passati ai del Giudice. Sempre nel Salone dei Medaglioni del palazzo vescovile (fig. 24), a poca distanza da dove fu sistemato il *San Girolamo*, si conserva ancora un frammento della cornice entro la quale, nel 1605, Scipione del Giudice aveva fatto rimontare la tavola⁶¹ (fig. 23). Vi è scolpita la parte finale del testo epigrafico riportato da Remondini: A DEIPARAE / PARTV / AN[NO] MDCV. Si tratta evidentemente di un frustolo dell’epigrafe dedicatoria che, nella nuova sistemazione, aveva sostituito quella originariamente fatta montare da Giovanni Barba e menzionata nella santa visita del 1580⁶². La tabella è inserita in una fascia ornamentale che combina rettangoli e losanghe, in pieno accordo con i moduli decorativi di solito impiegati nella decorazione marmorea a Napoli nella seconda metà del Cinquecento e oltre. Ciò che restava dell’arredo della cappella dei Barba era dunque stato acquisito da un membro di una delle più importanti famiglie nobili nolane⁶³. Il sogno del dottore di perpetuare la fama del casato all’interno della cattedrale, fra le personalità più in vista dell’aristocrazia cittadina, era svanito con il crollo dell’edificio.

3. Magnificenza, nobiltà, memoria

La ricostruzione dei passaggi attraverso cui si giunse a realizzare la cappella dove era montata la tavola del *San Girolamo* (fig. 1) consente di gettare un po’ di luce sulla storia, per noi alquanto oscura dopo la distruzione dell’antico edificio nel 1861, dell’arredo cinquecentesco della cattedrale di Nola. La basilica, dedicata all’Assunta, era suddivisa mediante archi e pilastri in tre navate con transetto, cui corrispondevano tre cappelle nel muro di fondo e tre portali in facciata⁶⁴. Le descrizioni riportate nelle sante visite attestano l’esistenza di numerose cappelle aperte nelle navate laterali o semplicemente addossate alle pareti⁶⁵. I marmi che ancora sopravvivono sono stati in parte rimontati negli ambienti della chiesa in seguito al rifacimento otto-novecentesco dell’edificio⁶⁶, in parte sono stati esposti in quel Salone dei Medaglioni del palazzo vescovile da cui è partita la nostra indagine (fig. 24). Questi resti, pur frammentari, documentano l’intensificarsi e il qualificarsi della domanda da parte della committenza e la capacità delle maestranze nel soddisfare la richieste di manufatti marmorei destinati alle più diverse esigenze, sia architettoniche che decorative⁶⁷. Un caso che costituisce una significativa premessa alla pala d’altare fatta eseguire da Giovanni Barba è rappresentato da un’ancona marmorea che reca

23. Marmoraiolo napoletano
Frammento dell’epigrafe dedicatoria dell’altare del Giudice
Nola, palazzo vescovile, Salone dei Medaglioni (ora Museo Diocesano)



24. Salone dei
Medaglioni
particolare
Nola, palazzo
vescovile
(ora Museo
Diocesano)

lo stemma (a sinistra) della famiglia Cesarini⁶⁸ e che fu commissionata da Giacomo (Iacopo) Antonio, ambasciatore presso la corte di Spagna e protagonista del passaggio di Nola, nel 1533, da città feudale a città demaniale (fig. 25). Il Cesarini è un personaggio che godé di un grande prestigio nella vita politica locale; Luigi Tansillo gli dedicò un sonetto⁶⁹. L'opera raffigura la *Madonna con il Bambino tra i santi Giacomo Maggiore e Michele Arcangelo* ed è stata rimontata nella cripta della cattedrale. Nel basamento reca un'epigrafe dedicatoria con la data 1523; la presenza dello stemma (a destra) di un'altra importante famiglia, quella degli Albertini⁷⁰, è da riferirsi alla consorte di Giacomo Antonio, Laura Albertini; i due emblemi al centro recano le iniziali "I" e "L", tenute insieme dal nodo coniugale⁷¹. Collocata originariamente sull'altare della cappella gentilizia in cattedrale, la pala di marmo aveva dunque una funzione non solo di arredo sacro, ma anche di attestazione pubblica della carica ricoperta dal Cesarini e dell'unione matrimoniale di due fra le più titolate famiglie nobili della città di Nola⁷². L'opera mostra un suo tratto di originalità innanzitutto nella tipologia, una sorta di trittico con figure ad altorilievo, con lo scomparto centrale rientrato e leggermente concavo rispetto ai due laterali. Le qualità formali, certo non trascurabili, non paiono tuttavia giustificare l'attribuzione a Giovanni da Nola, proposta di recente⁷³. Le semplificazioni nello strutturare le forme delle anatomie, dei drappaggi, le modalità tecniche del rilievo, tenuto alquanto basso sul piano, non sembrano in sintonia con quello che conosciamo del percorso del Marigliano all'altezza della data scolpita nell'epigrafe, che corrisponde alla fase in cui lo scultore si accingeva ad assumersi l'immane fatica di portare a compimento il sepolcro di Ramon de Cardona⁷⁴. La figura centrale del trittico di Nola richiama opere del genere della *Madonna con il Bambino in gloria* di Diego Silóee per la cappella Tocco nella cattedrale di Napoli⁷⁵, mentre l'alta temperatura espressiva degli ornati è in linea con la sensibilità di Bartolomé Ordóñez, così da far supporre che la pala Cesarini sia stata eseguita da uno scultore di buona levatura a giorno dei modelli fatti conoscere a Napoli dai due scultori di Burgos. La vicenda del dottor Barba è quella di un personaggio che, presumibilmente in virtù dei servizi prestati presso l'ospedale di San Giovanni Battista dei Fustiganti annesso alla cattedrale, aveva visto rico-

noscersi una sua visibilità cittadina attraverso la concessione di uno spazio sacro da destinare a luogo di sepoltura per sé e per i suoi. Il nome di Barba compare in un elenco di cittadini illustri di Nola stilato il 28 febbraio 1535⁷⁶. Emerge ancora una volta la figura di Giovan Francesco Bruno, in carica dal 1505 al 1546⁷⁷, il vescovo che aveva fatto fondere nel 1533 una campana destinata alla cattedrale nella quale vi era un'iscrizione che celebrava la 'liberazione' di Nola, vale a dire il diritto a diventare città demaniale sancito dall'imperatore Carlo V⁷⁸. Sotto il vescovato di Bruno furono realizzati interventi decorativi di rilievo, quali ad esempio la messa in opera del polittico dell'altar maggiore, eseguito da Andrea da Salerno⁷⁹. Il prelado è conosciuto anche per essere stato vicino alla cerchia gravitante attorno all'Accademia Pontaniana. Un nostalgico epigono della poesia umanistica in latino, Giano Anisio da Domicella (nei pressi di Nola), gli dedicò un epigramma. Compagno, nella medesima silloge, tre componimenti su di una *Medea* del Marigliano, insieme ad un altro intitolato a san Girolamo ed esemplato sul modello degli inni sacri composti da Sannazaro⁸⁰. Personaggi e temi che richiamano l'impresa della tavola marmorea fatta eseguire da Barba (fig. 1). Quasi superfluo ricordare che, all'epoca in cui lavorò il marmo, il Marigliano era già stato celebrato nei sonetti di Tansillo come una gloria nolana, degna di lode per aver dato fama immortale alle imprese del viceré Pedro de Toledo⁸¹ (figg. 19-20).

Il diffondersi del gusto per la decorazione marmorea delle cappelle funerarie è un fenomeno che lascia intendere quanto, per una piccola capitale feudale come la Nola degli Orsini tra Quattro e Cinquecento, le definizioni correnti di 'provincia' o di 'periferia' vadano usate con estrema cautela⁸². La vivacità della corte e delle famiglie appartenenti al patriziato locale aveva determinato le condizioni perché anche a Nola potesse aver luogo quella fioritura di cappelle e sepolcri che Pontano aveva indicato, nel suo trattato sulla magnificenza, come le tipologie di opere d'arte più adatte a perpetuare la fama dei committenti e, seppur a destinazione privata, ad accrescere la bellezza della città in cui sorgono⁸³. Non è un caso, allora, che proprio il medico e umanista di origine nolana Ambrogio Leone⁸⁴, grande amico, com'è noto, dei pontaniani di Napoli, dedichi una parte rilevante della sua monografia sulla città natale a dettare puntuali indicazioni intorno al modo di



25. Scultore prossimo a Bartolomé Ordóñez e Diego Silóee
Ancona Cesarini
Nola, cattedrale, cripta



alle pagine precedenti
26. Bartolomé Ordóñez
Adorazione dei Magi
particolare dell’altare dell’Adorazione dei Magi
Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, cappella Caracciolo di Vico

27. Scultore prossimo a Giovan Domenico D’Auria
Adorazione dei Magi
particolare dell’altare Albertini
Nola, chiesa di San Francesco d’Assisi (ora di San Biagio e di Maria Santissima della Misericordia), cappella Albertini

costruire e decorare le cappelle funerarie, nonché intorno alle pratiche per seppellire ed onorare i defunti. È un capitolo del terzo libro del *De Nola*, che non sembra aver suscitato negli studi storico-artistici l’attenzione che merita. Eppure contiene alcuni delle considerazioni più rilevanti che la letteratura umanistica del Rinascimento abbia dedicato all’argomento, possibili soltanto ad un autore che avesse maturato una buona frequentazione con il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti e, appunto, con i trattati sulle cosiddette “virtù sociali” di Pontano⁸⁵. Scrive Leone: “Sia nei tempi passati sia nei nostri tempi si è resa frequente la consuetudine che come ciascuno si è costruito una casa in città, nella quale operare e vivere bene, così anche cerchi di costruire una cappella con la sepoltura, in cui morto potesse essere sepolto dignitosamente con i suoi familiari”⁸⁶. Residenza e sepoltura; su questo medesimo binomio aveva già posto l’accento Pontano, individuando le opere che, in ambito privato, distinguono l’agire del nobile che intenda praticare la “magnificenza”: “[...] ritengo che l’uomo magnifico debba avere palazzi in città e ville, costruiti e decorati secondo la sua condizione; essi costituiscono un ornamento della città e danno prestigio al padrone [...]. Consideriamo fra le opere private i sepolcri, perché essi sono o di una sola persona o di una singola famiglia; tuttavia contribuiscono straordinariamente alla bellezza della città”⁸⁷. Laddove Pontano proseguiva, sulla scorta del paragone antichi-moderni, raccomandando che il sepolcro fosse adeguato, nella mole e nelle forme, a tramandare la gloria di colui che vi è sepolto, Leone si preoccupa di fornire indicazioni pratiche sulla costruzione delle cappelle, adattandole alla concreta situazione del tessuto urbano della città di Nola. Piuttosto che imitare gli antichi, che avevano eretto i loro tempietti funebri *extra moenia*, lungo le vie di transito; o tanto meno i primi cristiani, che usavano sistemare i defunti entro sepolture singole scavate in cunicoli sotterranei, “[...] i nostri contemporanei costruiscono tempietti privati, che chiamano cappelle (cioè templi di piccole dimensioni) nelle grandi chiese della città, non in cunicoli, come nel vescovado, in Santi Apostoli, nella chiesa di San Francesco e nelle altre, come se non fosse conveniente che i defunti iniziati alle cose sacre riposino altrove che in luoghi sacri”⁸⁸. E prosegue con questo adattamento, ad uso delle esi-

genze locali, della precettistica di stampo albertiano sulla costruzione degli edifici sacri e sulla messa in opera delle loro decorazioni: “La cappella dunque congiunta alla parete della basilica è costruita larga circa otto o dieci piedi [1 piede = cm 33,5]. Infatti, costruiti nel muro da ambo le parti due mezzi pilastri, ci si incurva sopra un arco, che si leva dal suolo circa dodici piedi. Inoltre si alzano due piccole colonne ciascuna davanti ad ogni mezzo pilastro; su di queste si costruisce una volta in modo che insieme con l’arco suddetto formi una sola costruzione a volta. Quindi al di sopra della volta l’opera viene chiusa con piccole statue e immagini di uomini e di foglie elegantemente intrecciate. In mezzo alla cappella si innalza un altare della lunghezza di tre e della larghezza di quattro piedi anche esso appoggiato alla parete, sul quale si celebrano i sacrifici ed alcune preghiere a Dio, che chiamiamo *messe*. Al di sopra dell’altare si innalza una grande pala, che ricopre quasi tutta la parete, che si trova alle sue spalle. In questa assai di frequente è dipinta la Madre di Dio, che porta in seno il Signore Gesù fanciullo. All’uno e all’altro lato della santa Madre sono dipinte le immagini di santi che il padrone della cappella venera di più. Con parola greca chiamano questa tavola icona. In alcune cappelle non v’è il quadro, ma si vedono le medesime pitture sulla parete stessa. Così l’icona, l’altare e il sacerdote, quando celebra in essa, è coperto dalla struttura della volta. Sotto l’altare si scava una fossa profonda circa sedici piedi, larga circa otto, lunga circa dieci, sostenuta da ogni parte da muri di protezione ed è coperta anche da una volta sotterranea. L’entrata della fossa è quadrata di tre piedi di lato ed è chiusa da una lastra di marmo e questa stessa entrata si trova davanti all’altare. La lapide che la copre è talvolta estesa fino alla grandezza di un uomo, mentre il lato è di tre piedi. Su di essa suol essere scolpito il padrone della cappella e intorno alla sua immagine sono incisi anche il nome e le lodi. Ciò si fa specialmente quando l’uomo sia stato di eccellente virtù. Tali sono il sepolcro, la dimora dei defunti e la cappella”⁸⁹. Dove colpisce, oltre alle indicazioni sul tipo di arredo e sui materiali da utilizzarsi, anche il collegamento, liturgico e teologico, tra l’altare e la sepoltura, tra la celebrazione della messa e il culto dei morti. Anche Pontano, in apertura dei suoi *Tumuli*, aveva accostato questi due momenti centrali della religione cristiana: “E mentre io tumulo i mor-

ti, tu, pio sacerdote, toccando l’ara, secondo il rito, supplica i patri numi”⁹⁰. Nel *De Nola*, dunque, Ambrogio Leone pensava ancora a complessi decorativi in cui pittura e scultura cooperassero nel raggiungimento di un coerente effetto finale. Ma la posizione assunta dal medico umanista in merito al paragone fra pittura e scultura, uno dei principali luoghi della critica d’arte rinascimentale, lascia intuire una decisa propensione verso la seconda delle due ‘arti sorelle’. Leone era stato colui che aveva chiamato a raccolta un gruppetto di poeti affinché celebrassero in versi un ritratto in marmo della sua amata Beatrice de Notariis, eseguito dal lombardo Tommaso Malvito⁹¹. Ossessionato dall’idea di nobiltà, messer Ambrogio, che non era stato accolto nei ranghi dell’aristocrazia nolana⁹², aveva composto un’operetta poi edita postuma nel 1525, dedicata ad esaminare il creato in base al grado di nobiltà, fino ad arrivare alle attività dell’uomo⁹³. Ora la scultura viene collocata su di un gradino più alto rispetto alla pittura, non solo per la possibilità di utilizzare materiali e tecniche diverse, per la capacità di rappresentare naturalisticamente i corpi nelle tre dimensioni, ma, soprattutto, perché consente di perpetuare molto più a lungo la memoria dell’artefice e il sembiante dell’effigiato, come attestano le vestigia, seppur inutile, della gloriosa statuaria classica⁹⁴. Ambrogio Leone era personaggio strettamente legato alla cerchia umanistica napoletana; è menzionato due volte da Pietro Summonte nella lettera del 1524 a Marcantonio Michiel, del resto anch’egli amico del nolano, che a Venezia risiedette a lungo e vi morì⁹⁵. E certo le argomentazioni di Leone a pro della scultura sono in linea con le scelte di gusto degli intellettuali legati all’Accademia di Pontano e alla sua eredità, ad inizi del Cinquecento sapientemente amministrata all’ombra di Sannazaro. Nella capitale del vicereame, la via alla “maniera moderna” passava anche, e in larga misura, per il marmo, per quelle grandi tavole ad altorilievo che, rivaleggiando con la pittura, contribuirono a diffondere i grandi assetti compositivi elaborati, tra Firenze a Roma, da Leonardo e da Raffaello⁹⁶. È il caso, ad esempio, di quella “cona marmorea” con l’*Adorazione dei Magi*, “cosa assai bona” secondo Summonte, dovuta allo scalpello dello spagnolo Bartolomé Ordóñez, che la eseguì per il tempietto dei Caracciolo di Vico in

San Giovanni a Carbonara a Napoli⁹⁷. Un modello ineguagliabile di gusto e di stile che, non a caso, proprio a Nola avrebbe lasciato un segno nella decorazione della cappella degli Albertini nella chiesa di San Francesco d’Assisi (ora di San Biagio e di Maria Santissima della Misericordia), dove, all’altar maggiore, era una copia in piccolo della composizione napoletana⁹⁸ (figg. 26-27). Dopo che, nel 1533, Nola era divenuta da piccola capitale feudale città demaniale, sotto l’ala protettiva dell’aquila imperiale di Carlo V e del suo rappresentante a Napoli, il viceré Pedro de Toledo (fig. 19), non solo per i membri dell’aristocrazia di antico lignaggio, ma anche per i quadri dell’amministrazione legata alla corona si aprirono nuove possibilità di ricoprire incarichi di prestigio e, dopo la morte, di riposare all’interno dei più ambiti spazi sacri della città. L’uso della decorazione marmorea, tanto profondamente diffuso nella nobiltà che era stata prossima agli Aragonesi e che aveva praticato la “magnificenza” come una delle principali virtù del suo agire sociale, venne fatto proprio dai ceti in ascesa come il più efficace e durevole mezzo di rappresentazione pubblica delle posizioni conquistate. Giunto sino a noi attraverso crolli e incendi, pur ridotto in frammenti, il *San Girolamo penitente* di Giovanni da Nola è ancora lì a ricordarci che il dottor Barba fece la scelta giusta.

Le trascrizioni dai documenti e le citazioni dai libri antichi sono state riportate sciogliendo le abbreviazioni e uniformando l’uso delle maiuscole, delle minuscole, delle lettere u e v (tranne che nelle epigrafi) e della punteggiatura secondo le consuetudini moderne. Per aiuti nel reperimento del materiale bibliografico e fotografico si ringraziano Giuseppe Porzio e Tobia R. Toscano.

Sigle
AAC
Archivio Albertini di Cimitile
ASDNo
Archivio Storico Diocesano di Nola
ASNa
Archivio di Stato di Napoli

¹ L’attuale allestimento del Salone dei Medaglioni, ora sede del Museo Diocesano, rimonta ai secondi anni Trenta del Novecento, quando era vescovo Michele Raffaele Camerlengo (fig. 24). La nuova sistemazione mise in sicurezza, rendendoli fruibili al pubblico, i marmi scampati al saccheggio seguito all’incendio della cattedrale nel 1861 (su cui si veda più sotto, nota 66): cfr. L. Avella, *Fototeca nolana. Archivio d’immagini dei monumenti e delle opere d’arte della città e dell’Agro, Nola 1, parte prima*, Napoli 1996, p. 94, n. 161. Può dare un’idea della gravità della situazione ricordare che lo stesso *San Girolamo penitente*, di cui ci occupiamo in quest’occasione (fig. 1), compariva in una lista di marmi messi in vendita dal Municipio di Nola, come si ricava da una carta dell’ASDNo, Fondo Cartelle Lavori Duomo, ff. sciolti senza numerazione, senza data. Questo e gli altri documenti dell’ASDNo riportati qui di seguito sono stati cortesemente segnalati da Antonia Solpietro.

² Marmo bianco di Carrara, cm 135 x 100 x 14. Per l’analisi tecnica del manufatto condotta in occasione del restauro e per le ipotesi di ricostruzione dell’altare di cui faceva parte si rinvia al testo di Daniela Giordano e Antonia Solpietro qui sotto, pp. 54-61.

³ “Tavola di marmo di mezzo rilievo” definì Giorgio Vasari, già nella Torrentiniana, l’alto-

rilievo con l’*Adorazione dei Magi*, eseguito da Bartolomé Ordóñez entro il 1516 per la pala d’altare della cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli (fig. 26), imprescindibile punto di riferimento per artisti e committenti (*Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* [...], Firenze 1550 [di seguito: Vasari 1550]; ed. cons. in Idem, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, IV [testo], Firenze 1976, p. 417). Lo stesso Vasari, nella Giuntina, avrebbe definito la capitale meridionale “quella città, dove molto si costuma fare le capelle e le tavole di marmo” (*Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori, e architettori* [...], Firenze 1568 [di seguito: Vasari 1568]; ed. cons. cit., *ibidem*). Sull’evoluzione della tipologia della pala d’altare di marmo a Napoli tra Quattro e Cinquecento si rimanda a R. Naldi *Magnificenza del marmo. Tavole scolpite a Napoli nell’età di Ferdinando il Cattolico (1503-1516)*, in *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, atti del seminario internazionale di storia (Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 15-17 dicembre 2004), a cura di F. Checa e B.J. García García, Madrid 2005, pp. 61-73. Per la tavola di Ordóñez si veda anche qui sotto, p. 43 e nota 97.

⁴ Si veda la nota precedente. Lo storico aretino definisce le peculiarità tecniche e formali del “mezzo rilievo” nel decimo capitolo dell’introduzione alle tre arti del disegno (Vasari 1550, ed. cons. cit., I [testo], 1966, pp. 92-93; Vasari 1568, *ibidem*).

⁵ G. Remondini, *Della nolana ecclesiastica storia* [...], I, Napoli 1747, pp. 165-166. Per la ricostruzione dell’attività di questo personaggio come erudito e storico delle antichità nolane si rimanda a S. Napolitano, *L’antiquaria settecentesca tra Napoli e Firenze. Felice Maria Mastrilli e Gianstefano Remondini*, Firenze 2005, pp. 89-138.

⁶ C. D’Engenio Caracciolo, *Napoli sacra* [...], Napoli 1623; ed. cons. Napoli 1624. Per la fortuna di Giovanni da Nola nella letteratura artistica napoletana e per le attribuzioni riportate da D’Engenio Caracciolo si rimanda a R. Nal-

di, introduzione ed aggiornamento alla *Vita di Giovanni Merliano detto Giovanni da Nola* in B. De Dominici, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti napoletani* [II, Napoli 1743]; ed. commentata a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, I, Napoli 2003, pp. 451-501, *passim*.

⁷ A. Borzelli, *Giovanni Miriliano o Giovanni da Nola scultore*, Milano-Genova-Roma-Napoli 1921, p. 27, nota 3 (“Parimenti reputo ancor sue [di Giovanni da Nola] opere certi frammenti o resti di un altare, che fu già in Duomo, quali un San Gerolamo [...]"). Le misure riportate (m 0,90 x 0,80), però, sono inferiori rispetto a quelle reali. Con l’attribuzione a Giovanni da Nola l’opera è inoltre riprodotta in C. Rubino, *Storia di Nola (dalle origini ai giorni nostri)*, Napoli 1991, p. 146; L. Avella, *op. cit.*, p. 102, n. 182; p. 104, n. 186 a.

⁸ G. Toscano, *Frammenti cinquecenteschi della cattedrale di Nola: Giovanni da Nola, Andrea da Salerno, Annibale Caccavello, Gerolamo D’Auria e Francesco Cassano*, in *Nola e il suo territorio dalla fine del Medio Evo al XVII secolo. Momenti di storia culturale e artistica*, atti del II corso di formazione per docenti in servizio “Didattica e territorio” (10 febbraio-28 maggio 1994), a cura di T.R. Toscano, Castellammare di Stabia 1996, pp. 107-135 (cit. da p. 123; per il *San Girolamo*, più in generale, si vedano le pp. 122-123, 127). Sull’opera l’autore era già intervenuto precedentemente: G. Toscano, *Sculture del Quattro e Cinquecento a Nola: la committenza Orsini*, in “Quaderno dell’Istituto nazionale di studi sul Rinascimento meridionale”, VI, 1989, pp. 117-142 (= pp. 136-138).

⁹ Vasari 1550, ed. cons. cit., IV, p. 417. Così anche in Vasari 1568, *ibidem*. Per una riconsiderazione dell’opera si rimanda a R. Naldi, *Girolamo Santacroce, orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Napoli 1997, pp. 113-114; p. 188, n. A.30, anche per i rimandi alla precedente bibliografia.

¹⁰ G. Toscano, *Frammenti cinquecenteschi*, cit., pp. 123, 127.

¹¹ F. Abbate, recensione a G. Weise, *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento. Revisioni critiche, confronti ed attribuzioni*, con la collaborazione del suo allievo G.M.R. Caldarelli, Napoli 1977, in “Prospettiva”, 13, 1978, pp. 67-

74 (= p. 71). Sulla questione Abbate è poi tornato più distesamente nel volume *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, pp. 169-171. ¹² Vasari 1550, ed. cons. cit., IV, p. 417. Così anche in Vasari 1568, *ibidem*. Sull’opera si veda R. Naldi, *Girolamo Santacroce*, cit., pp. 53-55; pp. 169-172, n. 5.

¹³ G. Weise, *op. cit.*, p. 67. Il confronto tra i due altari di Monte Oliveto occupa le pp. 61-70 e coinvolge anche i paliotti e le predelle.

¹⁴ “[...] prese Girolamo per concorrenza di esso Giovanni a fare una cappella in Monte Oliveto di Napoli [...]” (Vasari 1550, ed. cons. cit., IV, p. 417. Così anche in Vasari 1568, *ibidem*). Sull’uso vasariano del topos della “concorrenza” per definire il rapporto fra i due scultori si veda R. Naldi, *Giovanni da Nola “per concorrenza di” Girolamo Santacroce: un ‘Battista’ nello Schloss di Vaduz*, in “Prospettiva”, 89-90, 1998, pp. 161-168 (= p. 168, nota 11).

¹⁵ F. Abbate, recensione a G. Weise, cit., p. 71.

¹⁶ Sull’opera si veda R. Naldi, *Girolamo Santacroce*, cit., pp. 112-115; pp. 180-182, n. 13.

¹⁷ Si veda quanto già argomentato al riguardo ivi, pp. 113-114.

¹⁸ G. Toscano, *Frammenti cinquecenteschi*, cit., p. 123. La definizione è di F. Abbate, recensione a G. Weise, cit., p. 68.

¹⁹ R. Naldi, *Girolamo Santacroce*, cit., p. 190, n. A.37.

²⁰ Idem, *Un contesto per il ‘San Girolamo’ di Giovanni da Nola nel Museo di Capodimonte*, in “Prospettiva”, 106-107, 2002, pp. 166-174.

²¹ Sull’opera si veda F. Bologna, *Problemi della scultura del Cinquecento a Napoli*, in *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra [Napoli, Palazzo Reale], a cura di F. Bologna e R. Causa, Napoli 1950, pp. 153-182 (= p. 169; p. 177, n. 73), con una datazione sul 1520, probabilmente troppo alta.

²² L’opera, che fa parte della decorazione della cappella Riccio, fu riferita da De Dominici (*op. cit.* [I, Napoli 1742]; ed. cons. cit., I, pp. 351-352) al mitico Agnolo Aniello Fiore. Assegnata da R. Causa (*Contributi alla conoscenza della scultura del ’400 a Napoli, in Sculture lignee*, cit., pp. 105-121 [= pp. 120-121]) a Tommaso Malvito, è stata accostata da F. Abbate (*Problemi della scultura*

napoletana del ’400, in *Storia di Napoli*, IV/1, Napoli-Cava de’ Tirreni 1974, pp. 447-494 [= pp. 472-473]; Idem, *La scultura napoletana*, cit., p. 47) ad un anonimo scultore di provenienza lombarda prossimo a Cristoforo Mantegazza e Giovanni Antonio Amadeo, con una datazione intorno al 1484. Alla stessa mano Abbate assegna anche il *San Paolo* della tomba de Sangro nel cappellone del Crocifisso della medesima chiesa. Lo studioso (*Problemi della scultura*, cit., p. 492, nota 31) osserva che la data 1515 dell’epigrafe dedicatoria che attualmente compare sotto la tavola non è pertinente con quella che egli ritiene essere la cronologia dell’opera, che comunque mostra diversi adattamenti di pezzi rispetto alla redazione originaria. In realtà già Scipione Volpicella aveva richiamato l’attenzione su di un’iscrizione più antica, datata 1500, che ricordava l’erezione dell’altare da parte di Michele Riccio e suo fratello Girolamo (s.i.a. [ma S. Volpicella], *Principali edifici della città di Napoli*, in P. Micheletti, S. Volpicella, V. Corsi, *Storia dei monumenti del reame delle due Sicilie* [...], II/1, Napoli 1847; ed. cons. *Descrizione storica di alcuni principali edifici della città di Napoli*, Napoli 1850, pp. 160-161; p. 358, nota 161).

²³ Spetta a F. Bologna (*op. cit.*, pp. 167-169; p. 176, n. 71) il merito di aver restituito l’opera agli esordi di Giovanni da Nola. Si veda anche R. Naldi, *Giovanni da Nola tra il 1514 e il 1516*, in “Prospettiva”, 77, 1995, pp. 84-100 (= pp. 84, 90-91).

²⁴ Per un dettagliato riesame della decorazione della cappella del conestabile di Castiglia nella cattedrale di Burgos si veda F. Speranza, *“Ha da ser de obra del romano”. Diego de Siloe tra Napoli e Burgos*, tesi dottorale, XI ciclo, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, a.a. 1998-1999, pp. 125-144, con i riferimenti alla precedente bibliografia. Per le sculture, inoltre, si rimanda a M.M. Estella Marcos, *La imaginería de los retablos de la Capilla del Condestable*, Burgos 1995, in particolare alle pp. 130-131 per il *San Girolamo penitente* di Silóee.

²⁵ Al 2 luglio 1519 rimonta la prima commissione a Diego Silóee in Spagna, il sepolcro di Luis de Acuña nella cattedrale di Burgos: M. Martínez y Sanz, *Historia del templo catedral de Burgos* [...], Burgos 1866; ed. anast. a cura di A.C. Ibá-

ñez Pérez e F. Ballesteros Caballero, ivi 1983, pp. 288-289.

²⁶ R. Naldi, *Il San Sebastiano di Giovanni da Nola nella chiesa di San Pietro a Maiella in Napoli. Una rilettura*, in *Ottant’anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Napoli 2006, I, pp. 237-251.

²⁷ Ivi, pp. 241-242.

²⁸ M. Carminati, *Cesare da Sesto. 1477-1523*, Milano-Roma 1994, pp. 180-182, n. 11 (Stoccolma); pp. 189-192, n. 14 (Milano); pp. 203-206, n. 18 (Southampton).

²⁹ R. Naldi, *Giovanni da Nola e Girolamo Santacroce in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli*, in “Bollettino d’arte”, s. VI, LXXX, 91, 1995, pp. 25-62 (= pp. 60-61, nota 102; p. 62, doc. 3).

³⁰ Che il sepolcro di Pedro de Toledo fosse già stato in buona parte eseguito (anche se non messo in opera) intorno alla metà del secolo sembrerebbero confermarlo i numerosi riflessi dello stile delle sculture che ne fanno parte in opere del contesto napoletano databili sul 1550: si vedano F. Amirante, R. Naldi, *Con Paolo Giovio al servizio di don Gonzalo II de Córdoba, duca di Sessa*, in *Giovanni da Nola, Annibale Caccavello, Giovan Domenico D’Auria. Sculture ‘ritrovate’ tra Napoli e Terra di Lavoro. 1545-1565*, a cura di R. Naldi, Napoli 2007, pp. 61-94 (= pp. 68-70). La conferma di una datazione 1545-1550 circa delle sculture del sepolcro arriva ora anche da una più corretta riconsiderazione della cronologia dei componimenti poetici dedicati all’opera ed al suo autore da Luigi Tansillo. Si veda L. Tansillo, *Rime*, introduzione a cura di T.R. Toscano, commento di E. Milburn e R. Pestarino, Roma 2011, II, p. 833, n. 151, con il commento di R. Pestarino.

³¹ F. Amirante, R. Naldi, *Pale d’altare in società*, in *Giovanni da Nola, Annibale Caccavello*, cit., pp. 95-141 (= pp. 100-105). A questo stesso momento di Giovanni da Nola si collegano anche due vigorose statue raffiguranti *San Giovanni Battista* e un *Apostolo (San Pietro?)*, reintegrate e messe in opera nel cappellone di San Cataldo della cattedrale di Taranto: si veda R. Naldi, *Giovanni da Nola accanto a Giuseppe Sanmartino. Un singolare caso di reimpiego nel cappellone di San Cataldo a Taranto*, in *Temi e forme dell’arte. Miscellanea*

di Studi offerti a Pina Belli D'Elia, a cura di L. De-rosa e C. Gelao, Foggia 2011, pp. 284-295.

³² G. Weise, *op. cit.*, p. 14.

³³ Vasari 1550, ed. cons. cit., IV, p. 418. Così anche in Vasari 1568, *ibidem*.

³⁴ Una prima anticipazione di queste notizie si deve ad A. Solpietro in L. Fusco, *Cattedrale Basilica di S. Maria Assunta in Cielo*, fotografie di M. Carbone, didascalie e ricerche d'archivio di A. Solpietro, Nola 2009, pp. 38-39. La studiosa ha inoltre già chiarito (*ibidem*) che la cappella di San Girolamo dei Barba non deve essere confusa con quella dello stesso titolo concessa alla famiglia Fellecchia, dove era un altare decorato da un crocifisso di alabastro.

³⁵ Appendice documentaria, n. 2.

³⁶ Su questo devastante evento si veda qui sotto, nota 50.

³⁷ Appendice documentaria, n. 1.

³⁸ Un'assai modesta derivazione dal *San Girolamo penitente* della cattedrale di Nola (fig. 1) è probabilmente da riconoscersi nella tavola con lo stesso soggetto montata sull'altare della cappella Donnorso, ora nel transetto destro della chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli, cui si lega un'epigrafe dedicatoria, ancora parzialmente esistente al di sopra del rilievo, integralmente trascritta a suo tempo da D'Engenio Caracciolo (*op. cit.*, pp. 280-281). Nel testo vengono ricordati l'intervento di ristrutturazione del sacello da parte del sacerdote Giovan Tommaso Donnorso e la dedicazione a san Girolamo. Le prime dotazioni rimontano al 20 aprile 1552 e, ancora, al 23 marzo 1556 (ASNa, Corporazioni Religiose Soppresse, 425, [*Campione*, tomo I, anno 1716], f. 157). V. Donnorso (*Memorie storiche della fedelissima, ed antica città di Sorrento* [...], Napoli 1740, p. 196) ricorda, oltre alla dotazione del 1552, un intervento di abbellimento del sacello da parte dello stesso Giovan Tommaso nel 1573. La cappella fu in seguito restaurata nel 1734 per iniziativa di Giacinto Donnorso (*ibidem*). L'assetto complessivo dell'insieme fu poi modificato in occasione della ristrutturazione ottocentesca della chiesa; il rilievo è tradizionalmente attribuito a Giovanni da Nola (s.i.a. [ma S. Volpicella], *op. cit.*, pp. 277-280).

³⁹ ASDNo, Fondo Sante Visite, santa visita del

vescovo Filippo Spinola, 1580, vol. IV, ff. 63r-64r. Questa sequenza delle cappelle si ritrova anche in una santa visita stilata dopo il crollo della cattedrale (ASDNo, Fondo Sante Visite, cartella 1570-1680 [santa visita mutila, senza indicazione dell'autore e senza data. Successiva al crollo del 1583; a f. 21v compare la data 1594], f. 8r-v [numerazione moderna]). Che la cappella intitolata all'Assunta fosse la prima del lato sinistro entrando è confermato anche da L. Angelillo, *La cattedrale di Nola nella sua storia*, Napoli 1909, p. 85, il quale dà una descrizione dell'edificio prima dell'incendio del 1861. Va tenuto presente che questa cappella dell'Assunta è diversa da quella, posta invece in prossimità del pilastro che metteva in comunicazione il lato destro della navata con il transetto, di giuspatronato della famiglia Loffredo (ASDNo, Fondo Sante Visite, santa visita del vescovo Filippo Spinola, 1580, vol. IV, ff. 63v-64r), per la quale si veda anche qui di seguito, nota 50.

⁴⁰ Appendice documentaria, n. 1.

⁴¹ Secondo la definizione che compare *sub voce* “pileggio” nella prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia 1612, consultato online: http://vocabolario.signum.sns.it/_s_index2.html.

⁴² L'esistenza del complesso di San Giovanni Battista dei Fustiganti, costituito da una chiesa e da un ospedale ad essa pertinente, è documentata già nel 1348 e nel 1372: C. Buonaguro, *Documenti per la storia di Nola (Secoli XII-XIV)*, Salerno 1997, p. 72, doc. 204; p. 98, doc. 291 (con le considerazioni di G. Vitolo nel saggio introduttivo, p. XI). L'ente assistenziale è ricordato da C. Guadagni, *Nola sagra* [1688], a cura di T.R. Toscano, Massa Lubrense 1991, p. 205; G. Remondini, *op. cit.*, I, pp. 203-204. Si vedano inoltre A. Solpietro, L. Vitale, *La chiesa di S. Giovanni Battista in Nola: memoria e presenza. Testimonianze letterarie, archivistiche e archeologiche*, tesi finale del III Corso per la conservazione e la valorizzazione dei beni culturali della Chiesa, Pontificia Facoltà Teologica dell'Italia meridionale, Napoli 1998; C. Ebanista, *Tra Nola e Cimitile: alla ricerca della prima cattedrale*, in “Rassegna storica salernitana”, n.s., XXIV, 47, 2007, pp. 25-119 (= pp. 41, 66-68).

Per una relazione sullo stato della chiesa nel 1841: S. Carillo, M.C. Campone, *Il Duomo di Nola. Un'occasione metodologica di riflessione per la storia ed il restauro dell'architettura tra Ottocento e Novecento*, in *Nola fuori di Nola. Itinerari italiani ed europei di alcuni nolani illustri*, atti del IV e V corso di formazione per docenti in servizio “Didattica e territorio” (1997, 1998-1999), a cura di T.R. Toscano, Castellammare di Stabia 2001, pp. 381-499 (= pp. 443-479).
⁴³ “Et in [pariete] qui septentrionalis est, medio hostium est, quo iter fit in parvam aream, quae ante fanum divi Ioannis Baptistae patet”. A. Leone, *De Nola* [...], Venezia 1514; ed. cons. con introduzione, traduzione italiana, note e indici a cura di A. Ruggiero, Marigliano 1997, pp. 328-329 (II, 11). L'esistenza di questa porta si evince molto chiaramente dalla pianta pubblicata da C. Ebanista, *op. cit.*, p. 104, fig. 5.

⁴⁴ Per ulteriori ipotesi in merito alla ricostruzione dell'assetto originario della cappella si veda anche quanto argomentato qui di seguito da Daniela Giordano e Antonia Solpietro, pp. 56-61.

⁴⁵ Appendice documentaria, n. 1.

⁴⁶ A. Solpietro in L. Fusco, *Cattedrale Basilica*, cit. p. 38.

⁴⁷ C. Guadagni, *op. cit.*, p. 241: “Siegue la chiesa collegiata di San Giovanni de' Fustiganti [in Avella], compartita, oltre la nave di mezzo e l'altar maggiore, in sei cappelle, servita ed officiata nelle feste di precetto e di divozione da sette beneficiati, seu *portionarii*, il primo de' quali tiene il titolo di primicerio, già nominato. Fondati da 300 anni in circa a spese di tre gravi e facoltosi preti e primari cittadini, quali erano prima fratelli confrati dell'antica confraternita de' Fustiganti, nomati don Pascale Barba, don Giovanni Guerriero e don Lorenzo Vittori”.
⁴⁸ Ivi, pp. 244-245: “Le famiglie nobili antiche [di Avella] sono la Barba, i Luciani e li Maietti di Carlo, con altre che vivono tuttavia con onorevolezza.

Dalli Barba uscirono vari dottori, tra' quali si nominano Giovanni, Pompeo e Marzio, che fabricò il lor presente palazzo – ove per legato si alloggiano tutti i pellegrini, per una sera tantum –, e 173 sacerdoti, successivi e mai interrotti, tra' quali molti furono primiceri, parrochi, beneficiati e

li notari Giovanni Andrea, Francesco e Salvatore. Viventi sono Marco, abitante in Napoli, prorazionale di Camera e computante di diversi arrendamenti regi, c'ha prodotto Aniello e Francesco, dottor fisico, e altri civilmente vivono nella patria, come Giacomo e altri.”
Ulteriori notizie si ricavano inoltre dalle sante visite delle chiese di Avella. Giovanni Barba, il concessionario della cappella nella cattedrale di Nola, aveva un fratello di nome Pasquarello, chierico di Avella (ASDNo, Fondo Sante Visite, santa visita del vescovo Antonio Scarampo, 1561, vol. III, f. CLXXXIIIr). Costui era uno dei sette “portionarii” della collegiata (ora distrutta) di San Giovanni Battista in Avella (ASDNo, Fondo Cartelle Avella, n. 4, vol. o filza 42, fascicolo o incartamento 4, ff. n.nn., in data 31 marzo 1583); era inoltre confratello della confraternita di San Giovanni Battista dei Fustiganti, fondata nel 1452 e annessa alla collegiata (ASDNo, Fondo Sante Viste, santa visita del vescovo Fabrizio Gallo, 1586, vol. VI, f. 603r-v). I Barba versavano alla collegiata una rendita annua di 212 grana (ASDNo, Fondo Sante Visite, santa visita del vescovo Antonio Scarampo, 1561, vol. III, f. CLXXXIIIr) e godevano anche del giuspatronato sulla cappella dell'Assunta, la prima del lato sinistro entrando (ivi, f. CLXXXIv-v; ASDNo, Fondo Cartelle Avella, n. 3, fascicolo relativo alla celebrazione di messe nel 1580 presso la cappella dell'Assunta in memoria di membri della casata). La famiglia dei Barba, inoltre, godeva anche del giuspatronato sulla chiesa di San Nazario sempre in Avella, ora distrutta (C. Guadagni, *op. cit.*, p. 243). Lo stesso Pasquarello compare tra i beneficiati della chiesa (ASDNo, Fondo Cartelle Avella, n. 4, *Atti di alienazioni e concessioni per beneficio di San Nazario*, incartamento 24, filza 1, ff. n.nn.; ASDNo, Fondo Cartelle Avella, n. 3, *Beneficio di San Nazario*, ff. n.nn. [con documenti del 1634 e del 1772 che ricordano il beneficio di Pasquerello Barba]). Pompeo Barba, che nella santa visita della cattedrale di Nola posteriore al crollo del 1583 appare come colui che aveva ereditato il giuspatronato sulla cappella di san Girolamo (appendice documentaria, n. 3), fu il fondatore della chiesa della Visitazione della Beata Vergine

in Avella e rogò il suo testamento per mano del notaio Francesco Severo nel 1600 (ASDNo, Fondo Sante Visite, santa visita del vescovo Giovan Battista Lancellotti, 1615, vol. IX, f. 14v). Il giuspatronato sulla chiesa è ricordato anche successivamente, insieme al dipinto dell'altar maggiore raffigurante la *Visitazione* (ASDNo, Fondo Sante Visite, santa visita del vescovo Giovan Battista Lancellotti, 1651, vol. XVII, f. 36r). L'opera, eseguita alla fine del Cinquecento ed ora purtroppo rubata, fu commissionata dallo stesso Pompeo Barba, il cui ritratto compariva in basso a destra (L. Avella, *Fototeca nolana*, cit., *Agro 8, Roccarainola 2-Casamarciano-Visciano-Comiziano-Tufino-Sperone-Avella 1*, Napoli 1998, p. 1500, n. 2726). Del palazzo di famiglia fondato da Marzio Barba in Avella, citato nel passo di Guadagni riportato qui sopra, esistono ancora (inglobati nell'I.S.I.S. “Baianese-Lauro”. Istituto professionale per i servizi commerciali e turistici in via Pompeo Barba) i resti di un arco, nella cui chiave è lo stemma di famiglia. Un altro stemma dei Barba si conservava in una lastra sepolcrale datata 1591, ora perduta, già montata su di una parete del convento dell'Annunziata sempre in Avella (L. Avella, *Fototeca nolana*, cit., *Agro 8*, cit., p. 1522, n. 2780 a).

⁴⁹ “[...] ubi fuerit opus, saccos induti funus efferunt ac longo ordine bini incidentes pompam aut augment aut soli faciunt lustrandoque a domo defuncti proficiscuntur atque usque ad locum sepulturae procedunt. [...] deinde eorum multitudo et per ingenuos viros conscriptos adaucta est, simul prae misericordia, simul etiam prae mutua pietate atque proprio quodam divinatorum cultu. [...] ut quum quis graviter commissorum poenas sit deo soluturus non solum poenitentia factorum, sed etiam corporis dolore, indutus solummodo eum saccum vel ambulando ad fana complura vel genibus flexis ante crucem domini rogando scutica acrius percutiat tergus, idque ubi dextra sumptam scuticam nunc super humerum levum [= laevum] nunc sub dextra axilla celeriter versando agit”. A. Leone, *op. cit.*, pp. 336-339 (II, 11), *passim*.

⁵⁰ T. Costo, *Giunta di tre libri* [...] *al Compendio dell'istoria del Regno di Napoli* [...], [Venezia

1588]; ed. cons. *Della terza parte del Compendio dell'istoria del Regno di Napoli* [...], in P. Colenuccio, M. Roseo, T. Costo, *Compendio dell'istoria del Regno di Napoli*, I-III, in *Raccolta di tutti i più rinomati scrittori dell'istoria generale del Regno di Napoli* [...], Napoli 1771, XVII-XIX, pp. 381-382: “Non è da tacersi qui la rovina del duomo di Nola sì per il caso, che fu strano e meraviglioso, come per la magnificenza di tal chiesa, la qual'era di grande e superbissima fabrica, tutta ornata di marmi e d'altre pietre di valore e di pitture antiche e moderne. Ora la mattina di santo Stefano concorrevano a quella chiesa molte genti, avendovisi a predicare, ove per avventura si era finito di far un pervio di marmo bellissimo non ancora adoperato e, cantandosi da' preti l'ufficio di matutino, cominciarono a cadere in chiesa alcuni sassolini e continuavano di volta in volta, siccom'era accaduto la mattina di Natale precedente. Per la qual cosa nacque in mente di quei preti qualche sospensione di rovina, come che per avanti non se ne fusse avuto punto, e pensarono d'uscirsene fuora; ma si risolverono alla fine di ridursi a finir l'ufficio in sacristia, fatto del tutto avvisato Filippo Spinola, allora vescovo di quella città, e che poi fu cardinale, che vi mandò alcuni muratori, acciocchè vedessero, e considerassero bene, se vi era alcun pericolo. Ma non fu loro concesso tempo di poter ciò fare, perché in un tratto si udì uno strepito, e si vidde una rovina tale, che parve in quel punto non solo un grande edificio, qual'era quello, ma subissar tutto il mondo. Corsero allora tutt'i nolani alla novità del caso, empiendo l'aria di lagrimevoli stridi, come coloro che indubitatamente credevano in cotal rovina essere morte infinite persone trovatesi in chiesa, onde chi piangeva il padre, chi la madre e chi l'uno e l'altro, chi il figliuolo e chi il fratello, o sorella, altri il marito, o la moglie; e chi un parente e chi un altro. Ma non si stette guari (cosa in vero meravigliosa) che si certificò ciascheduno, tutte quelle genti, riputate fermamente per morte, essersene uscite sane e vive senza macula veruna, fuor che una sola donnicciuola, la qual vi rimase alquanto ferita in testa, che fu quanto di male vi occorre.

Né fu di minor considerazione il caso de' ca-

nonici rinchiusi a cantare nella sacristia, che non vi rimanessero almeno dalla polvere affogati; ma era ben dovere: che la divina grazia per li meriti del protomartire santo Stefano, di cui quel dì si celebrava la festa, e di san Felice protettor de’ nolani, apparisse perfetta. Di che la seguente mattina si fece in quella città procession generale, ringraziandosi da tutti Iddio d’una sì compita e segnalata grazia. Mi truovava allora io a Palma, terra del marchese di Lauro, non più che quattro miglia da Nola distante, e vennero subito quello stesso dì, che occorre il caso, alcuni, che vi si trovarono presenti, a raggiuagliarne il detto marchese. Essi dapoi quella chiesa cominciata a riedificare nel principio di marzo dell’anno ottantasei non meno magnificamente di quel ch’ella era prima”.

La data dell’evento era stata già fissata al 26 gennaio 1583 da A. Ferraro (A. Ferraro, *Del cimiterio nolano* [...], Napoli 1644; ed. cons. a cura di C. Ebanista, Cicciano 1993, p. 99) e da G. Remondini (*op. cit.*, I, pp. 163, 201). È stata poi ribadita da C. Ebanista (*op. cit.*, p. 38, nota 50) e confermata su base documentaria da A. Solpietro (in L. Fusco, *Cattedrale Basilica*, cit., p. 20). Per la proposta di arretrare la cronologia al 26 gennaio 1582 si veda S. Carillo, *La città attorno alla cattedrale. Il restauro del Duomo di Nola e la sua influenza sull’assetto urbano*, Nola 1989, p. 32, nota 56. La ricostruzione fu completata nel 1594: si veda G. Remondini, *op. cit.*, I, pp. 163-164. Un’accurata descrizione del nuovo assetto dell’edificio e delle sue decorazioni è ivi, pp. 164-168.

Secondo A. Ferraro, *op. cit.*, p. 99, il collassamento della struttura fu determinato dallo scavo di una sepoltura, che minò le fondazioni di uno dei pilastri maggiori dell’arco trionfale tra il transetto e la navata: “[...] a 26 dicembre 1583 rovinò la catedral, non essendo stata in piedi che anni 180 in circa; né deve parer meraviglia che fabrica sì magnifica in tanto breve spazio rovinasse. La cagion della rovina fu che, essendosi cavata una sepoltura attaccata al pilastro maggiore, si vennero a debilitar le fondamenta di detto pilastro che sostenea l’arco più grande, il quale rovinando trasse seco l’altri pilastri e colonne che sostenevano gli archi minori”. Lo stes-

so Costo, come si è visto, ricorda che i primi cedimenti si ebbero “ove per avventura si era finito di far un pervio di marmo bellissimo non ancora adoperato”. Con la parola “pervio” è da intendersi un “pulpito”, come avevano notato gli antichi scrittori. A. Ferraro (*op. cit.*, p. 99), infatti, nel riportare il passo di Costo relativo al crollo, già sostituiva la parola “pervio” con “pulpito”. Sempre richiamandosi a Costo, anche Remondini (*op. cit.*, I, p. 163) parlava di “maestoso pulpito di marmo”. L’identificazione del “pervio” come pulpito è stata ulteriormente argomentata da L. Avella, *Fototeca nolana*, cit., *Nola 1*, cit., p. 44, n. 57. Diversamente S. Carillo (*op. cit.*, p. 31) aveva pensato che con la parola “pervio” si intendesse indicare “un vano comunicante tra la navata maggiore e una di quelle minori”. Questo “pervio” o “pulpito” era stato commissionato nel 1579 e si trovava al di sopra dell’altra cappella dell’Assunta, di giuspatronato dei Loffredo, nel lato destro della navata (A. Solpietro in L. Fusco, *Cattedrale Basilica*, cit. p. 110, che deriva la notizia dall’ASDNo, Fondo Santa Visite, santa visita del vescovo Filippo Spinola, 1580, vol. IV, f. 81v). G. Toscano (*Il pulpito del duomo di Nola*, in “Antologia di belle arti” [*La Scultura. Studi in onore di Andrew S. Ciechanowiecki*], n.s., 48-51, 1994, pp. 30-37 [= pp. 33-34]) ha segnalato l’esistenza di un pagamento del 2 giugno 1597 ai marmorari Fabrizio di Guido e Vincenzo di Prato per la riparazione del pulpito (pubblicato in G.B. D’Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII*, Napoli 1920, p. 203).

⁵¹ Appendice documentaria, n. 3.

⁵² “[...] compareat Pompeius Barba, tam suo nomine, quam hereditario nomine suorum fratrum et fundatoris et in promptu presentat copiam authenticam bullae suae fundationis” (ASDNo, Fondo Cartelle Nola, *Benefici della cattedrale. Per la cappella così detta del pilegio nella chiesa cattedrale* [già nell’antico Archivio Capitolare, incartamento 4, filza 16], f. 1v).

⁵³ Appendice documentaria, n. 4.

⁵⁴ Va osservato che nella visita del vescovo Lancellotti del 1630 l’altare è detto “constructum a parte posteriori sedis episcopalis” (appendice documentaria, n. 5); in quella condotta dallo stes-

so vescovo nel 1651 si dice che la struttura, definita come “cappella”, si trova “a parte exteriori sedis episcopalis” (appendice documentaria, n. 7). Questa apparente contraddizione va evidentemente spiegata sulla base del diverso punto di vista del descrittore. Poiché è verosimile supporre che l’“altare” o “cappella” dei del Giudice si trovasse all’esterno dell’area della sede vescovile e non dietro di essa, sembrerebbe che nel primo caso il descrittore stia guardando verso la parete d’ingresso della cattedrale, nel secondo invece verso la parete di fondo.

⁵⁵ Su questo personaggio, molto attento alla manutenzione ed all’abbellimento degli edifici sacri della diocesi di Nola, si veda L. Ronchi De Michelis, *Lancellotti, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIII, Roma 2004, pp. 297-298.

⁵⁶ Appendice documentaria, nn. 5-7.

⁵⁷ G. Remondini, *op. cit.*, I, p. 165.

⁵⁸ A. Leone, *op. cit.*, pp. 324-325 (II, 11).

⁵⁹ C. Guadagni, *op. cit.*, 205-206 (nel commento a p. 312, nota 13, è ricordata una lapide che fissa il cambio di dedicazione al 1642); G. Remondini, *op. cit.*, I, pp. 161, 197-202. Si vedano anche A.M. Russo, *Chiesa dei SS. Apostoli in Nola*, Nola 1973; C. Ebanista, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁰ Appendice documentaria, n. 4.

⁶¹ Marmo bianco di Carrara, cm 27 x 67 x 8,5. Dell’esistenza di questo frammento si era già accorto L. Avella, *Fototeca nolana*, cit., *Nola 1*, cit., pp. 102-103, n. 184 b. Sempre Avella (ivi, p. 98, n. 174 b) riproduce un frammento marmoreo che dice resto della sepoltura di Scipione del Giudice; ma il testo epigrafico non consente una così immediata identificazione. Lo studioso, inoltre (ivi, p. 301, n. 303), segnala nel palazzo della famiglia del Giudice a Nola l’esistenza di stemmi, ora scomparsi. L’arme dei del Giudice è stata catalogata sempre da L. Avella, *Casate presenti nella città di Nola* (sec. XV-XVIII), Napoli 2004, p. 46, tavv. VIII-IX.

⁶² Appendice documentaria, n. 2.

⁶³ Come si ricava da una silloge di notizie su Nola fino al 1591 contenuta nel ms. pil. V, n. III della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli (*Dela vita delli cinque santi vescovi, martiri et protectori dela illustrissima città di Nola* [...],

f. 115v [nuova numerazione]), Scipione del Giudice era anche cittadino napoletano ed aveva sposato in prime nozze Giovanna Seripando del seggio di Capuana in Napoli. Un altro riferimento a Scipione del Giudice è contenuto in un inedito documento già conservato presso il Comune di Nola, oggi nella Biblioteca Comunale (*Primo strumento per la fortificazione et franchisia di obblighi ducati 1500 l’anno*, f. 1v; cortesemente segnalato dal dott. Luigi Vecchione). Si tratta di un atto notarile rogato il 22 marzo 1596 presso il palazzo reale di Napoli dal notaio Aniello de Martino. Alla stipula dell’atto, nel quale si richiama la città di Nola all’osservanza di alcuni impegni deliberati nel pubblico parlamento nel giugno del 1594 e si fa riferimento alla fortificazione della città, intervengono il viceré di Napoli Enrique de Guzmán, da una parte, e dall’altra Marzio Mastrilli, Francesco Matrese e, per l’appunto, Scipione del Giudice, quali eletti dell’Università di Nola, rappresentata inoltre da Camillo Albertini, uno degli eletti del 1594, e Marco Fontanarosa.

⁶⁴ La nuova basilica, dedicata all’Assunta, era stata avviata nel 1395. Per lo studio della struttura protocinquecentesca è fondamentale la descrizione in A. Leone, *op. cit.*, pp. 322-339 (II, XI), il quale attribuisce il ruolo di direttore della fabbrica allo zio paterno Leone (pp. 332-333). Si vedano anche le osservazioni in proposito di S. Carillo, *op. cit.*, pp. 28-31. Da Leone dipende anche la descrizione di G. Remondini, *op. cit.*, I, pp. 162-163. Per una recente discussione delle fonti relative alla fondazione si rimanda a C. Ebanista, *op. cit.*, pp. 35-36.

⁶⁵ All’assetto cinquecentesco di numerose capelle si può ora risalire grazie alla generosa messe di notizie rese note da A. Solpietro in L. Fusco, *Cattedrale Basilica*, cit., *passim*.

⁶⁶ Sulla ricostruzione della cattedrale, nuovamente inaugurata soltanto nel 1909, si vedano S. Carillo, *op. cit.*, pp. 35-68; Idem, *La ricostruzione del Duomo di Nola: 1861-1909*, in *Tutela e restauro dei monumenti in Campania. 1860-1900*, a cura di G. Fiengo, Napoli 1993, pp. 355-379; Idem, M.C. Campone, *op. cit.*, pp. 381-499.

⁶⁷ Un recente censimento di questi materiali, accompagnato da ampie ricognizioni documentarie

nell’ASDNo, è stato condotto da A. Solpietro in L. Fusco, *Cattedrale Basilica*, cit., *passim*.

⁶⁸ Per lo stemma dei Cesarini si veda L. Avella, *Casate presenti*, cit., p. 34, tav. VI.

⁶⁹ L. Tansillo, *op. cit.*, II, pp. 552-554, n. 151, cui si rimanda anche per le notizie biografiche sul personaggio contenute nel commento di R. Pestarino.

⁷⁰ Per lo stemma degli Albertini si veda L. Avella, *Casate presenti*, cit., p. 15, tav. I.

⁷¹ I capitoli matrimoniali del 1501 tra Giacomo Antonio Cesarini e Laura Albertini si conservano nell’AAC, fascio 74, doc. 36/2 (notizia cortesemente segnalata dal principe Fabio Albertini; l’archivio è attualmente in riordino) Per gli Albertini si veda anche qui sotto, p. 43 e nota 98.

⁷² L’iscrizione alla base dello scomparto centrale recita: IACOBVS ANTONIVS CAESARINVS / V[TRIVSQVE] I[VRIS] D[OCTOR] SECVNDA SVA PRAETVRA NEAP[OLITANA] / ANNO MDXXXIII.

⁷³ L’opera, già ricordata da G. Remondini (*op. cit.*, I, p. 166), è stata accostata a Giovanni da Nola da F. Abbate, *La scultura napoletana*, cit., p. 237; G. Toscano, *Il pulpito*, cit., p. 37; Idem, *Frammenti cinquecenteschi*, cit., pp. 115-116; A. Solpietro in L. Fusco, *Cattedrale Basilica*, cit., pp. 44-45, 160. Più prudentemente Toscano (*Sculture del Quattro e Cinquecento*, cit., pp. 138-140) aveva in un primo momento attribuito l’opera ad un “ignoto scultore napoletano” (cfr. ivi, didascalia della fig. 9). Di bottega di Giovanni da Nola parla anche L. Avella, *Fototeca nolana*, cit., *Nola 1*, cit., p. 68, n. 104; Idem, *Casate presenti*, cit., tav. VII.

⁷⁴ Il Cardona morì nel 1522. In P. Summonte (*Lettera a Marcantonio Michiel del 20 marzo 1524*; ed. cons. in F. Nicolini, *L’arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925, pp. 157-175 [= p. 168]), Giovanni da Nola è già ricordato per i lavori in corso al sepolcro del viceré. L’opera sarebbe poi stata trasportata nel 1530 a Bellpuig (Lleida, Catalogna) e montata dapprima nella chiesa del convento francescano di Sant Bartomeu, poi nella chiesa parrocchiale di Sant Nicolau, dove attualmente si conserva. Si vedano R. Naldi, *Il riposo del guerriero. Il sepolcro Car-*

dona a Bellpuig, in “FMR”, 158, 2003, pp. 103-128; J. Yeguas, *El mausoleu de Bellpuig. Història i art del Renaixement entre Nàpols i Catalunya*, Bellpuig 2009. Per la fase del percorso di Giovanni da Nola che immediatamente precede l’impresa del sepolcro spagnolo si veda R. Naldi, *Il San Sebastiano*, cit., pp. 242-243.

⁷⁵ Sull’opera e sulla ricostruzione del contesto del quale faceva parte si veda F. Speranza, *Sul soggiorno napoletano di Diego de Siloe: la pala della cappella Tocco in Duomo e altre questioni*, in “Napoli nobilissima”, s. V, IV, 2003, pp. 3-20 (= pp. 3-11).

⁷⁶ Elenco di cittadini illustri di Nola che parteciparono ad un’assemblea tenutasi nella cattedrale di Nola il 28 febbraio 1535 (in *Acta pro regio fisco contra illustrem principem Cimitini super abstinentia et relaxatione in beneficium Regiae Curiae passus, etc.*, stampati probabilmente a Napoli dopo il 1726, p. 8; citati nel commento di R. Pestarino in L. Tansillo, *op. cit.*, II, p. 553; notizia cortesemente segnalata da Tobia R. Toscano). In un strumento notarile conservato nell’ADNo, Fondo Archivio Capitolare, tomo di scritture diverse, lettera A, ff. 102r-103v, relativo alla dotazione della cappella Albertini in San Francesco d’Assisi (su cui si veda anche qui sotto, nota 98), sono espressamente citati (f. 102r) i “bona domini Ioannis Barbe” siti in località Cinque Vie, a testimonianza del radicamento del dottore nel tessuto sociale e immobiliare della città. Anche nell’atto di concessione della cappella (appendice documentaria, nn. 1-2) si fa del resto riferimento ad altri beni posseduti in località Comiziano.

⁷⁷ Per la biografia di questo personaggio si rimanda a F. Ughelli, *Italia sacra sive De episcopis Italiae et insularum adiacentium* [...], [Roma 1644-1662]; II ed., a cura di N. Coleti, VI, Venezia 1720, col. 260, n. 52; G. van Gulik, K. Eu-bel, *Hierarchia catholica Medii et recentioris aevi* [...], III (*Saeculum XVI ab anno 1503 complectens* [...]), Müstair 1923, p. 260. Un ampio profilo, in rapporto agli eventi storici contemporanei, è in G. Remondini, *op. cit.*, III, 1757, pp. 202-216. Che non vi sia alcun legame familiare tra il vescovo e Giordano Bruno è stato chiarito da V. Spanpanato, *Vita di Giorda-*

no Bruno con documenti editi e inediti, I, Messina 1921, pp. 33-34.

⁷⁸ V. Spampanato, *op. cit.*, p. 4, nota 2, che ricava la notizia da G. Remondini, *op. cit.*, III, p. 214.

⁷⁹ La committenza da parte del vescovo Bruno del polittico dell’altar maggiore della cattedrale è già ricordata da C. Guadagni, *op. cit.*, p. 207; p. 312, nota 1 al cap. II. L’attribuzione ad Andrea da Salerno è in G. Toscano, *Un polittico e una ‘Madonna’ di Andrea da Salerno per Nola*, in “Antichità viva”, XXVII, 1988, pp. 13-19; Idem, *Francesco da Tolentino e Andrea da Salerno a Nola. Sulla pittura del primo Cinquecento a Napoli e nel viceregno*, Cicciano 1992, pp. 61-64; Idem, *Frammenti cinquecenteschi*, cit., pp. 116-122. Si vedano anche le altre notizie documentarie aggiunte da A. Solpietro in L. Fusco, *Cattedrale Basilica*, cit., p. 23, nota 13.

⁸⁰ G. Anisio, *Varia poemata et satyrae* [...], Napoli 1531, p. 132r-v (*Ad Brunum nolanum antistitem*). Segnalato da G. Toscano, *Il pulpito*, cit., p. 37. A Bruno è stata anche attribuita una poesia, dubitativamente ritenuta di Luigi Tansillo (*op. cit.*, II, pp. 970-971, n. 3, con il commento di R. Pestarino), che altro non è che una pedissequa riproposizione del *Soneto in dialogo de Dio* di Bartomeu Gentil, pubblicato nel *Cancionero general* (Toledo 1527): si veda B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari 1917, p. 153, nota 5. Le tre poesie per la *Medea* di Giovanni da Nola (*De Medea Iani Marliani*) sono a pp. 88v-89r. Giano Anisio (*Variorum poematum libri duo*, s.n.t. [ma Napoli 1536], p. 18r) celebra le abilità ritrattistiche di Giovanni da Nola in un altro componimento dedicato a Bernardino Martirano (*Ad Martyranum*). Si veda in proposito T.R. Toscano, *Giano Anisio tra Nola e Napoli: amicizie, polemiche, dibattiti*, in *Nola fuori di Nola*, cit., pp. 35-56 (= pp. 46-47). L’inno di Anisio *Ad divum Hieronymum* (*Varia poemata et satyrae*, cit., pp. 80v-81r) contiene alcuni versi (9-12) ricchi di immagini che evocano alcuni tratti compositivi della tavola di marmo di Nola (fig. 1): “Est dive de te fama recentior, / testantur antra et torrida solaque; / palmeta Idumes obstupebant / obsequio facilem leonem” (“Di te, san Girolamo, si parla in tempi a noi più vicini, lo attestano le grotte e i torridi deserti; i palmeti

di Palestina si stupivano del leone disposto all’obbedienza”; per la consulenza nella traduzione si ringraziano don Domenico De Risi e Lucia Gualdo Rosa). Gli inni sacri di Sannazaro tenuti presenti da Anisio sono quelli dedicati a san Nazario e a san Gaudioso (I. Sannazaro, *Opera omnia latine scripta, nuper edita*, Venezia 1535, pp. 16v-17r [*In festo die divi Nazarii martyris, qui poetae natalis est*]; pp. 53v-54r [*Divo Nazario*]; pp. 56v-57v [*Hymnus ad divum Nazarium*]; pp. 59v-60v [*Ad divum Nazarium*]; pp. 58v-59r [*Hymnus divo Gaudioso*]; p. 59r-v [*De eodem ad vespertas*]).⁸¹ Si allude al trittico di sonetti cosiddetti “dell’orgoglio ‘nolano””, composti presumibilmente tra il 1546 e il 1548, nei quali, insieme a Giovanni da Nola, vengono celebrati fra le glorie cittadine anche Girolamo Albertini, maestro della Zecca, e lo stesso poeta. Si veda L. Tansillo, *op. cit.*, II, pp. 832-837, nn. 347-349, con il commento di R. Pestarino.

⁸² Sulla Nola di primo Cinquecento si leggono ancora utilmente G. Vincenti, *La contea di Nola dal sec. XIII al XVI*, Napoli 1897, pp. 50-89, con l’appendice a pp. 91-95; V. Spampanato, *op. cit.*, pp. 1-30, dove è un colorito affresco della cittadinanza nolana basato su notizie archivistiche. Per gli aspetti della vita sociale, la fonte di riferimento è ovviamente il libro terzo di A. Leone, *op. cit.*, pp. 400-537, dove, al capitolo terzo, è una trattazione sulle famiglie illustri, suddivisa in base all’appartenenza alle quattro parti in cui era suddivisa la città (*De familiis praesentis urbis egregiis*; ivi, pp. 422-459). Sulla topografia della città: S. Carillo, *Alcune osservazioni sulla pianta della città allegata al De Nola di Ambrogio Leone*, in *Nola e il suo territorio*, cit., pp. 25-43. Un altro rilevante caso cinquecentesco di una tavola di marmo che in origine doveva decorare uno degli altari della cattedrale è rappresentato dall’altorilievo della *Madonna delle Grazie*, attualmente rimontato sempre nel Salone dei Medaglioni del palazzo vescovile (fig. 24). L’opera, da accostarsi alla maniera di Giovan Domenico D’Auria, non è al momento collegabile ad un preciso contesto d’origine (L. Avella, *Fototeca nolana*, cit., *Nola* 1, cit., p. 105, n. 188; G. Toscano, *Frammenti cinquecenteschi*, cit., pp. 126-127 [con attribuzione ad Anniba-

le Caccavello]; A. Solpietro in L. Fusco, *Cattedrale Basilica*, cit., pp. 40-41; F. Amirante, R. Naldi, *Pale d’altare*, cit., p. 106, nota 20).

⁸³ G.G. Pontano, *De magnificentia*, Napoli 1498; ed. cons. in *I libri delle virtù sociali*, a cura [con introduzione e traduzione] di F. Tateo, Roma 1999, pp. 163-219. Si veda anche il contributo di A. Quondam, *Pontano e le moderne virtù del dispendio onorato*, in “Quaderni storici”, XXXIX, 2004, pp. 11-43 (= pp. 20-25).⁸⁴ Sul personaggio si veda L. Spruit, *Leone, Ambrogio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIV, Roma 2005, pp. 560-562, con i rimandi alla precedente bibliografia.

⁸⁵ L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, Firenze 1485. L’opera fu letta con grande attenzione ed apprezzamento nella cerchia dell’Accademia Pontaniana. Sannazaro ne fece degli accurati indici (C. Vecce, *Sannazaro e Alberti: una lettura del De re aedificatoria*, in *Filologia umanistica per Gianvito Resta*, a cura di V. Fera e G. Feràù, Padova 1997, III, pp. 1821-1860). Summonte, discutendo di architettura nella lettera del 1524, ricorda “li nobili precepti dell’ingegnossissimo messer Leon Battista degli Alberti” (P. Summonte, *op. cit.*, p. 170). Sull’ascendente esercitato da Alberti nell’orientare il gusto della committenza artistica napoletana si veda R. Naldi, *Girolamo Santacroce*, cit., p. 12; Idem, *Magnificenza del marmo*, cit., p. 63. Per i trattati delle “virtù sociali” pubblicati da Pontano nel 1498 si veda qui sopra, nota 83.

⁸⁶ “Increbruit tempestate tam superiore quam nostra ut sicuti in urbe quisque sibi domum condidit, in qua cum familia bene ageret atque viveret, ita quoque contendat extruere sacellum cum sepultura in qua mortuus humaretur honeste cum suis”. A. Leone, *op. cit.*, pp. 408-409 (III, 2).

⁸⁷ “[...] tum urbanas aedes, tum villas magnifice ac pro dignitate structas exornatasque habere magnificum volumus, quae et urbi sunt ornamiento et domino pariunt auctoritatem [...]. Sepulcra inter privata numeramus opera, quod ea aut unius sunt, aut singularum familiarum; mirum tamen in modum ad urbium ornatum conferunt”. G.G. Pontano, *De magnificentia*, cit., pp. 190-193 (XI), *passim*.

Lo stesso Pontano ricorda Orso Orsini, conte

di Nola, fra gli uomini magnifici, come esempio da additare per aver fatto costruire il suo palazzo senza vessare i sudditi con gabelle e prestazioni lavorative (ivi, pp. 178-179 [VII]).

⁸⁸ “[...] nostrates sacella priva, quas cappellas vocant, hoc est aedes parum capientes in basilicis magnis urbis non in cuniculis struunt, ut in episcopio, in sanctis Apostolis, in basilica divi Francisci ac caeteris quasi defunctos sacris initiatos minus deceat nisi in locis sacris iacere”. A. Leone, *op. cit.*, pp. 408-411 (III, 2).

⁸⁹ “Sacellum igitur parieti basilicae haerens extruitur latum ad octo decemve pedes; namque factis utrinque duabus semipilis in pariete ipso arcus superincurvatur, qui a solo extat ad xii pedes. Quinetiam eriguntur duae columellae singulae ante singulas semipilas super quibus testudo vertitur ita ut cum arco praedicto eandem faciat concamerationem; deinde super testudine opus fastigiatur in sigilla imagungulasque vel virorum vel foliorum apte se complicantium. In medio vero sacello ara extat longitudine trium, latitudine quattuor pedum haerens etiam parieti, super qua fiunt sacrificia et divinae rogationes quaedam, quas missas vocant. Super ara vero tabula magna erigitur, quae parietem, quem a tergo habet, omnem fere tegit, in hac frequentius picta est dei mater sinu gerens Iesum dominum infantem atque a latere utroque divae matris pinguntur divorum imagines, quos sacelli dominus maxime colit. Hanc tabulam graeco verbo econam vocant. In aliquibus vero sacellis non tabula est, sed in pariete ipso caedem picturae conspiciuntur; tegitur itaque econa et ara atque sacerdos qum sacra in ea facit a testudinis cameratione; sub ara vero fossa alta ad xvi pedes cavatur, lata ad viiii, longa ad x, erismatibus undique firmata atque subterranea quoque testudine operitur. Fossae hostium quadratum est, laterisque trinum pedum, quod clauditur a mensula marmorea, estque hoc ipsum hostium ante aram. Lapis autem tegens interdum protensus est ad hominis magnitudinem; latus vero pedes tris atque insculptus in eo esse solet sacelli dominus atque circa eius imaginem nomen etiam et laudes inciduntur, idque tum praesertim fit qum vir fuerit virtute praestanti; hoc itaque modo se habet sepulcrum domusque defunctorum at-

que sacellum”. Ivi, pp. 410-413 (III, 2).

⁹⁰ “Dum manes condo tumulis, tu, caste sacerdos, / tange aram et patrios rite precare deos”. G.G. Pontano, *De tumulis libri duo*, Napoli 1505; ed. cons. in *Poeti latini del Quattrocento*, a cura di F. Arnaldi, L. Gualdo Rosa, L. Monti Sabia, Milano-Napoli 1964; ed. parziale cons. G.G. Pontano, *Poesie latine*, a cura di L. Monti Sabia, introduzione di F. Arnaldi, Torino 1977, I, pp. 214-215 (I, 1, 13-14).

⁹¹ E. Percopo, *Una statua di Tommaso Malvico ed alcuni sonetti del Tebaldeo*, in “Napoli nobilissima”, II, 1893, pp. 10-13; P. De Montera, *La Beatrice d’Ambroise Leone de Nola: ce qui reste d’un “Beatricium” consacré a sa gloire*, in *Mélanges de philologie, d’histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris 1934, pp. 191-210.

⁹² Se dobbiamo credere a G. Remondini, *op. cit.*, I, p. 629: “[...] benché vantasse [Ambrogio Leone] per padre Marino, uom prudente ed illustre nella mercatura, Masello suo fratello, celebre nell’armi, e Camillo suo figlio nella letteratura, non poté giungere al bramato fine di veder la sua famiglia tra le nobili annoverata”.

⁹³ A. Leone, *De nobilitate rerum dialogus*, Venezia 1525.

⁹⁴ M. Collareta, *Aspetti del ‘paragone’ al tempo di Tullio Lombardo*, in *Tullio Lombardo scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-6 aprile 2006), a cura di M. Ceriana, Verona 2007, pp. 183-185.

⁹⁵ P. Summonte, *op. cit.*, pp. 158, 174.

⁹⁶ R. Naldi, *Magnificenza del marmo*, cit., pp. 61-73.

⁹⁷ P. Summonte, *op. cit.*, p. 168. Per l’opera si rimanda alla disamina di F. Abbate, *La scultura napoletana*, cit., pp. 115-129.

⁹⁸ O. Morisani, *Saggi sulla scultura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1941, p. 81, nota 47, che attribuisce l’opera alla bottega di Giovan Domenico D’Auria. Si veda anche G. Toscano, *La scultura a Nola dagli Orsini agli Albertini*, in *Nola e il suo territorio*, cit., pp. 85-105 (= pp. 98-99); Idem, *Sculture del Quattro e Cinquecento a Nola*, cit., pp. 140-142.

L’*Adorazione dei Magi* nella chiesa di San Francesco d’Assisi, già descritta da Guadagni (*op. cit.*,

p. 211) e da Remondini (*op. cit.*, I, p. 207), costituiva verosimilmente la decorazione dell’altare della cappella Albertini. Il sacello, prima dell’attuale sistemazione (su cui si veda L. Avella, *Fototeca nolana*, cit., *Nola* 2, parte seconda, Napoli 1997, pp. 338-341, nn. 637-645; Idem, *Casate presenti*, cit., tav. III), era probabilmente allocato nella tribuna della chiesa. Il principe Fabio Albertini segnala infatti l’esistenza di una platea dei beni della casata redatta il 6 novembre 1811, nella quale viene citato l’atto di concessione del 22 giugno 1533 a Gentile Albertini del giuspatronato sull’altare maggiore e sulla tribuna della chiesa di San Francesco d’Assisi a Nola (AAC, fascio 134, doc. 1). Mediante strumento del 2 marzo 1541 Andrea Albertini, come tutore testamentario di Giovan Girolamo e Fabrizio Albertini figli di Gentile, assegnava una dote per la celebrazione di messe e per la costruzione della cappella fondata dal suddetto Gentile, nonché per la costruzione della sacrestia (ASDNo, Fondo Archivio Capitolare, tomo di scritture diverse, lettera A, ff. 102r-103v). La collocazione originaria della cappella presso l’altare maggiore sembrerebbe trovare conferma nel testamento di Mario Albertini, scomparso intorno alla metà del Seicento: “et voglio che il corpo mio sia seppellito nella mia cappella costruita nell’altare maggiore di San Francesco di Nola” (AAC, fascio 99, doc. 16).

1. Archivio Storico Diocesano di Nola
[di seguito: ASDNo]
Fondo Sante Visite
Santa visita del vescovo Antonio Scarampo, 1551, vol. I

[f. CXVIII^r] Et visitando locum a parte septemtrionali [*sic*] in hospitio sedis episcopalis comparuit magnificus artium medicine doctor dominus Iohannes Barba de civitate Nole et in promptu produxit quasdam litteras concessionis dicti loci sibi facte per bone memorie reverendum Franciscum Brunum episcopum nolanum tenoris sequentis videlicet: Nos Iohannes Franciscus Brunus Dei et Apostolice Sedis gratia episcopus nolanus tenore presentium notum facimus qualiter humiliter supplicatum fuit nobis per magnificum artium et medicine doctorem dominum Iohannem Barbam de civitate Nole motum zelo devotionis cupientem cappellam unam construere seu fundare in ecclesia maiori nostra nolana in loco qui vulgariter dicitur lo pilegio, in quo ad presens commorantur mulieres ad divina in dicta ecclesia venientes, a latere organi et proprie in frontispitio ubi pueri crismantur ab episcopis ipsamque dotare et in iurepatronatum habere pro se suisque heredibus et successoribus utriusque sexus et in ea celebrari facere secundum ratam fructuum et quod circum altare per palmos sex circum circa possit et valiat [*sic*] ab eo fieri cancellatura ferrea cum potistate [*sic*] faciendi sepulturam. In quorum fidem et testimonium has presentes nostras patentes litteras exinde fieri mandavimus suscriptas nostra propria manu et sigillatas nostro episcopali sigillo sub anno Domini 1542 indictione XV die 14 Iulii Rome pontificatus sanctissimi in Christo patris et domini nostri domini Pauli divina providentia pape tertii anno octavo. Ego Iohannes Franciscus Brunus episcopus nolanus affirmo predicta et in fide me subscripsi (locus sigilli).

[f. CXVIII^v] Et quia huiusmodi locus seu cappella construenda adhuc non fuit dotatus concedenti dote instrumento proprio, magnificus dominus pro dote assignavit dicto loco seu cappella annuos ducatos quattuor super quadam terra modiorum duorum sitorum et positorum in pertinentiis dicte civitatis in loco ubi dicitur ad Cumigniano [*i.e.*: Comiziano], iuxta alia bona ipsius magnifici Iohannis, iuxta duas vias publicas, iuxta bona Pasquarilli de Parma [*recte*: Palma], pro celebratione et elemosina duarum missarum celebrandarum in dicta cappella prout latius apparet per instrumentum huiusmodi dotationis confectum hodie presenti die per manus egregii notarii Iohannis Antonii Gratiani. Fuit per eundem reverendissimum dominum electum statutus terminus unius anni eidem magnifico Iohanni ad ornandum dictam cappellam tam de concedenti fabrica quam de paramentis et calice cum denominatione et vocabuli appellatione ipsius cappelle¹.

2. ASDNo
Fondo Sante Visite
Santa visita del vescovo Filippo Spinola, 1580, vol. IV

[f. 63^v] Successive personaliter se contulit ad cappellam Sancti Hieronimi ubi nemo comparuit sed fuit relatum predictam cappellam spectare ad magnificum Martium Barbam et fratres tamquam heredes magnifici quondam Ioannis Barbe artium et medicine doctoris. In eadem cappella erat sculpta imago seu statua divi Hieronimi in marmore cum cruce et suptus aderant infrascripte litere: Ioannes Barba artium et medicine doctor sacellum hoc dicavit. Aderat cancella ferrea circum circa altare predictum et pannus lineus turchini coloris cum ante altare pellibus deaurate [*sic*] et quodam tabulato seu intempiatura et una tovaglia. Ante

altare predictum aderat sepultura cum lapide marmoreo cum insignibus familie de Barba. Fuit repertum in veteri visitatione predicate cappelle fuisse consignatos annuos ducatos quattuor super quadam terra duorum modiorum in pertinentiis dicte civitatis Nole ubi dicitur a Comignano [*i.e.*: Comiziano], iuxta bona ipsius magnifici Ioannis, iuxta duas vias publicas, iuxta bona Pascarelli de Palma, pro celebratione et elemosina duarum missarum celebrandarum in dicta cappella, mediante instrumento confecto per manus egregii notarii Ioannis Antonii Gratiani; que in presentiam celebrantur per dominum Andrea de Elia. Fuit ordinatum per dictum dominum visitatorem ut provideatur de uno integro paramento pro celebrandis missis in cappella predicta.

3. ASDNo
Fondo Sante Visite
Cartella 1570-1680
[Santa visita mutila, senza indicazione dell'autore e senza data. Successiva al crollo del 1583; a f. 21^v compare la data 1594]

[f. 1^r] Successive idem reverendissimus dominus episcopus et visitator continuando visitationem personaliter se contulit ad locum ubi ante conlapsum aderat cappella [f. 1^v] sub vocabulo Sancti Hieronimi, quae existit in prima columda [*sic*] dictae cathedralis. Quae cappella ut apparet ex instrumento foundationis continetur et recluditur spatio sex palmorum circum circa ut ex eodem instrumento concessionis in actis nostrae curiae presentato clarius patet ipsa cappella relatum fuit pertinere et spectare ad domum et familiam delli Barba et presertim ad heredes quondam Ioannis Barbe cui per reverendum dominu episcopum Brunum fuit facta concessio dictae cappellae. Similiter re-

latum fuit ante conlapsum in dicta cappella adfuisse statuam marmoream sancti Hieronimi, cancelli ferrei [*sic*] et omnia paramenta necessaria ad missae celebrationem quae omnia conservantur per Pompeum Barbam dictae cappellae ad presens patronum, qui tamen non comparuit nec aliquis pro eo. In eadem cappella adest onus celebrationis duarum missarum in qualibet hebdomada quas non constat fuisse celebratas. Et per reverendum dominum episcopum et visitatorem fuit productum quoddam expeditionis mandatum penale erga predictum Pompeum Barbam ut doceat de suo iusto titulo ac possessione et de adimplemento onerum dicte cappelle et presertim de celebratione missarum in preteritum et reficere habeat intermissas et continuare in futurum et presentare habeat authenticum inventarium de omnibus bonis ac iuribus ad dictam cappellam spectantibus quo mandato expedito et ipso non adimplente vel contumaciter non comparente providebitur ut magis expedire videbitur.

4. ASDNo
Fondo Sante Visite
Santa visita del vescovo Giovan Battista Lancellotti, 1615, vol. VIII

[f. 27^v] Cappella Sancti Hieronimi delli Giodici
Et visitando contulit se ad altare Sancti Hieronimi retro sedem episcopalem constructam [*recte*: constructum] ab illis de Giodeci in anno 1605. Et quia altare predictum est in loco indecenti, propterea illustrissimus et reverendissimus dominus visitator mandavit ut exinde amoveatur et in loco destinato, et destinando, a dominatione sua illustrissima apponatur et sic infra sex menses aliter providebitur prout melius expedire visum fuerit.

5. ASDNo
Fondo Sante Visite
Santa visita del vescovo Giovan Battista Lancellotti, 1630 (2), vol. XIII

[f. 251^r] Deinde visitavit altare² Sancti Hyeronimi delli Giudici constructum a parte posteriori sedis episcopalis in quo est sculta effigia Sancti Hyeronimi in quo non celebratur cum caveat omnibus ornamentis necessariis.

6. ASDNo
Fondo Sante Visite
Santa visita del vescovo Giovan Battista Lancellotti, 1644, vol. XVI

[f. 57^v] Cappella Sancti Hyeronimi delli Iodici mandavit quod infra 3 menses amoveant et dotent, aliter mandavit destrui, vel alteri concedi.

7. ASDNo
Fondo Sante Visite
Cartella 1570-1680
Santa visita del vescovo Giovan Battista Lancellotti, 1651

[f. 9^r] Deinde accessit ad cappellam sub titulo Sancti Hyeronimi delli Iudici a parte exteriori sedis epicopalis, quae caret necessariis ornamentis.

Le trascrizioni sono state riportate sciogliendo le abbreviazioni e uniformando l'uso delle maiuscole, delle minuscole, delle lettere u e v e della punteggiatura secondo le consuetudini moderne. Ad eccezione del n. 3, la numerazione dei fogli è quella antica.

¹ Un'altra copia di questa lettera di concessione si conserva in ASDNo, Fondo Cartelle Nola, *Benefici della cattedrale. Per la cappella così detta del pilegio nella chiesa cattedrale* (già nell'antico Archivio Capitolare, incartamento 4, filza 16), f. 1^v.
² Cassato: cappellam.

Restauro e ipotesi di ricostruzione

1. *Stato di conservazione*

La tavola di marmo scolpita ad altorilievo raffigurante *San Girolamo penitente* ci è pervenuta fratturata in tre blocchi, ricomposti e tenuti insieme da quindici perni di ferro che li ancorano alla parete. A completamento dell'integrità del manufatto manca un quarto blocco, che doveva essere parte del fondale naturalistico (fig. 28).

La scena si articola in tre piani di rappresentazione. Nel primo è la figura del santo inginocchiato, lavorata quasi a tutto tondo, con lo sguardo rivolto verso il crocifisso, e il leone ai piedi. Un secondo piano, dove è lo sfondo roccioso, taglia obliquamente l'immagine con una linea retta che parte dall'angolo sinistro in basso e si conclude all'angolo opposto in alto a destra. Nel terzo piano è un paesaggio cittadino inquadrato tra alberi, che fanno da quinta prospettica.

La tavola presenta la facciavista scolpita, due facce di giunzione laterali, il piano di posa inferiore, con lavorazione a scalpello e gradina, e il piano di posa superiore con lavorazione piana per la distribuzione uniforme delle pressioni. Sulle due facce di giunzione verticali sono stati praticati due fori per lato destinati all'alloggiamento delle grappe atte a consentire il montaggio delle lastre contigue, allo stato attuale non rinvenute. I tre blocchi superstiti hanno i margini delle fratture netti e non mostrano alcun segno di usura dovuto a degrado chimico, meteorico o antropico.

La tecnica di esecuzione si differenzia nei tre piani di rappresentazione. La figura del santo e quella del leone sono state eseguite con un modellato molto articolato e rifinite levigando sapientemente la superficie. Le rocce, essenziali nel disegno, recano tuttavia erbe e fiori scolpiti in sottilissimo stiacciato. Il paesaggio urbano di fondo presenta un modellato stilizzato, mentre le foglie degli alberi sembrano appena sbazzate, con i margini ancora segnati dai fori del trapano, generalmente utilizzato dagli scultori per la lavorazione dei sottosquadri e per rinforzare l'effetto chiaroscurale in previsione del punto di vista di un osservatore posto a distanza.

Prima di procedere alle operazioni di restauro, condotte nel febbraio 2012, è stata eseguita un'attenta osservazione del manufatto dettata da alcune considerazioni di ordine metodologico. Nell'ambito della conservazione e del restauro dei materiali lapidei, la pietra è trattata come un composto che ha una certa composizione chimica e determinate caratteristiche mineralogico-petrografiche e fisiche. Pertanto, nello studio dei fenomeni alterativi riscontrabili nella pietra di un particolare manufatto, si procede ad un'indagine sul materiale in esame che è consistita, nel nostro caso, nella caratterizzazione chimica (pietra carbonatica), mineralogico-petrografica (roccia sedimentaria) e fisica (determinazione della porosità, dimensione dei pori, indice di saturazione, ecc.). Da una prima osservazione di queste caratteristiche ricaviamo delle informazioni che ci permettono di valutare subito se la pietra è resistente ad un ambiente inquinato, ad un clima molto umido e se sopporta sbalzi termoisgrometrici bruschi. All'analisi visiva, il nostro manufatto non presenta deterioramento nella materia costitutiva: la tessitura è omogenea, non sono presenti esfoliazioni, abrasioni, distacchi, sfarinamento superficiale causato da sali. Il danno della fratturazione della lastra è quindi di natura meccanica.

Se ne conclude che l'unica alterazione, non irreversibile, della lettura dell'opera è causata dal deposito sulla superficie di uno spesso strato di particellato atmosferico, che altera la cromia originale del marmo e offusca la lettura del modellato figurativo e le delicate modulazioni dello stiacciato. Sono state riscontrate, inoltre, alcune tracce di colore, colature e sbavature dovute alle operazioni di manutenzione della parete sulla quale il manufatto è stato collocato, nonché alcune macchie di cera concentrate nella zona inferiore (fig. 29). La presenza di macchie brune, dalla tonalità molto calda, sono da imputare invece all'ossidazione naturale della pietra.





alla pagina precedente
28. Giovanni da Nola
**San Girolamo
penitente**
prima del restauro
Nola, palazzo
vescovile, Salone dei
Medaglioni
(ora Museo
Diocesano)

2. Operazioni effettuate

In prima istanza è stata eseguita una pulitura meccanica a secco con pennelli morbidi per la rimozione dei materiali incoerenti che ricoprivano l'intera superficie. Sono state eliminate a mezzo bisturi le macchie di cera e sono stati puliti tramite aspiratore i margini della lastra addossati alla parete, colmi di residui di polveri, malte cementizie e sporco di varia natura.

Identificate alcune aree di campionatura su zone dell'opera paradigmatiche e in buono stato di conservazione, sono state effettuate prove di pulitura mediante una soluzione di carbonato d'ammonio in acqua distillata, diluita secondo proporzioni variabili tra 1:10 e 1:1, fino ad arrivare alla soluzione satura, che è stata applicata previa interposizione di un foglio di carta giapponese (figg. 31-34).

Dopo aver individuato la giusta concentrazione dell'agente pulitore, variabile a seconda del grado di sporco da rimuovere zona per zona, si è lasciato agire la soluzione seguendo gradualmente i tempi di contatto (5-7 minuti). Asportato l'impacco, la superficie è stata tamponata con il solvente già utilizzato, al fine di eliminare ogni residuo di lavorazione e, successivamente, è stato effettuato un

lavaggio con acqua demineralizzata e spugne morbide in modo da non graffiare la superficie. A completamento dell'operazione di pulitura sono stati applicati degli impacchi di sola acqua distillata, al fine di rimuovere completamente ogni residuo del supportante e di bloccare l'eventuale azione basica residua del solvente.

In chiusura di restauro si è proceduto all'applicazione, come protezione finale, di cera microcristallina in soluzione di etere di petrolio. Il potere di penetrazione delle cere microcristalline è piuttosto basso, per cui sono usate soprattutto su marmi compatti e su calcari di buona qualità. Dopo la stesura della cera a pennello, la superficie lapidea è stata sottoposta ad un *polish* mediante un panno soffice (fig. 30).

3. Considerazioni finali

L'osservazione diretta dell'opera in occasione del restauro ha consentito di formulare alcune considerazioni e ipotesi sulla sua vicenda conservativa e sul contesto di provenienza.

Innanzitutto si dovrebbe escludere la fratturazione della lastra come conseguenza di un danno causato dall'incendio dell'antica cattedrale nel 1861. Le



elevate temperature raggiunte in un evento di così vaste dimensioni avrebbero infatti causato un annerimento della pietra o una sua disidratazione, con degrado della struttura cristallina del composto carbonatico. Ad elevate temperature, infatti, il marmo polverizza mentre il nostro manufatto, sotto questo aspetto, è in ottime condizioni conservative.

Che lo stato attuale dell'opera (fig. 1) non sia stato determinato dagli eventi del 1861 parrebbe confermarlo anche il taglio obliquo della linea di frattura che attraversa tutta la lastra. Se durante l'incendio fosse sopravvenuto anche un crollo delle strutture con conseguente frammentazione degli apparati decorativi, la lastra avrebbe dovuto presentare un danno soprattutto nella faccia anteriore, relativamente proprio alle parti di maggior aggetto, come la figura del santo, che nel crollo sarebbe dovuto cadere appunto con il volto a terra, determinando danni al modellato; cosa che non si è verificata. Si può dunque ipotizzare, sulla scorta delle ricerche d'archivio condotte per la presente pubblicazione¹, che i danni attualmente riscontrabili siano stati causati dal crollo della cattedrale nel 1583. È probabile che il pezzo sia stato rimosso e danneggiato proprio in occasione della ricostruzione tardocinquecentesca dell'edificio sacro. Si

evincesse infatti dalla documentazione che agli inizi del Seicento la cappella fu concessa in giuspatronato a Scipione del Giudice che, con ogni probabilità, si fece carico di riassembleare il pezzo ormai frammentario, come sembrerebbe testimoniare la presenza nella parte lacunosa dell'altorilievo di probabili fori di ancoraggio, realizzati proprio per risistemare l'opera marmorea ormai danneggiata. Lo smontaggio dell'intera struttura marmorea, di cui il *San Girolamo* costituiva il 'quadro', determinò non solo la dispersione degli altri elementi architettonici e decorativi, ma, soprattutto, causò notevoli danni al pezzo, che fu verosimilmente movimentato in modo maldestro, così da causare, forse, una caduta del pesante blocco sul verso, con conseguente frantumazione.

A chiusura del restauro, l'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Nola, in accordo con la competente Soprintendenza, ha deciso di non rimuovere l'altorilievo dalla parete di fondo del Salone dei Medaglioni, dove attualmente è collocato (fig. 24). È da premettere che il progetto preliminare prevedeva la rimozione del pezzo e la sua collocazione su un supporto metallico. Due diversi motivi hanno però spinto a rivedere in fase esecutiva le iniziali scelte progettuali:

29. Giovanni da Nola
**San Girolamo
penitente**
particolare prima del
restauro
Nola, palazzo
vescovile, Salone dei
Medaglioni
(ora Museo
Diocesano)

30. Giovanni da Nola
**San Girolamo
penitente**
particolare dopo il
restauro
Nola, palazzo
vescovile, Salone dei
Medaglioni
(ora Museo
Diocesano)



31. Giovanni da Nola
San Girolamo penitente
particolare di una prova di pulitura Nola, palazzo vescovile, Salone dei Medaglioni (ora Museo Diocesano)

1) L'altorilievo, già notevolmente danneggiato da precedenti manomissioni, avrebbe subito un ulteriore trauma con la rimozione dei perni in ferro che attualmente lo sostengono.
2) L'opera è ormai contestualizzata nell'allestimento museale realizzato negli anni Trenta del Novecento, allorquando furono allocati alle pareti del Salone dei Medaglioni del palazzo vescovile numerosi reperti marmorei provenienti dall'antica cattedrale.

4. La cappella di San Girolamo

L'analisi della documentazione, congiuntamente all'intervento di restauro, si è rivelata di notevole interesse per ipotizzare l'assetto originario della cappella dedicata a San Girolamo di giustapponimento della famiglia Barba all'interno dell'antica cattedrale di Nola. Sappiamo infatti dalle carte d'archivio, analizzate in dettaglio nel lavoro di Riccardo Naldi, che essa era ubicata nel luogo denominato "lo pilegio", ossia in uno spazio di pas-

saggio posto a settentrione e precisamente presso la prima colonna della navata laterale sinistra, all'ingresso dell'edificio sacro e proprio tra le due cappelle dell'Assunta e di San Giovanni Battista, in adiacenza al complesso dell'ospedale di San Giovanni Battista dei Fustiganti, collocato sul fianco sinistro della cattedrale e a questa collegato da un passaggio aperto nel muro settentrionale della basilica². La visita pastorale del 1551 indica con precisione gli spazi da destinarsi alla costruzione della cappella, specificando che essa doveva occupare il frontespizio del luogo dove il vescovo fino a quel momento impartiva la cresima ai fanciulli³. La stessa fonte, infatti, riporta che la cappella doveva essere racchiusa in uno spazio di circa sei palmi, ossia circa m 1,58: spazio piuttosto limitato, ma che si giustifica pensando alla collocazione in un luogo di passaggio, ossia il "pilegio". L'altorilievo raffigurante il *San Girolamo penitente* (fig. 1) misura attualmente cm 135 x 100, compatibili con lo spazio di sei palmi documentato dalle carte d'archivio.

Alle dimensioni della lastra figurata vanno ag-

giunte quelle del basamento e della incorniciatura che chiudeva l'opera in alto ed alle estremità laterali. L'esistenza di questi elementi, allo stato attuale non reperiti, può essere dedotta osservando i segni della lavorazione della tavola. Essa presenta sulle due coste laterali dei fori, destinati verosimilmente all'alloggiamento di grappe, e mostra i segni dell'uso dello scalpello su tre lati, mentre quello superiore risulta piano. Se ne deduce che la tavola non era incassata nella muratura, ma aveva altri pezzi montati ai lati, forse delle colonne o semicolonne e poggiava, come è presumibile, su di un basamento. È dunque chiaro che l'altorilievo con il *San Girolamo penitente* è soltanto la parte centrale superstite di un'ancona marmorea smembrata, come si è detto, dopo il crollo della cattedrale del 1583. Va osservato, inoltre, che la raffigurazione è racchiusa entro una modanatura continua, ad eccezione del bordo inferiore. È da escludersi che questa peculiarità sia una conseguenza dei danni occorsi all'opera, anche in considerazione del tipo di lavorazione a scalpello, che è simile ed omogenea su tutti e tre i lati dove essa compare. Inoltre il bordo inferiore non risulta rettilineo come gli altri, ma presenta alle due estremità degli incassi larghi cm 13 ognuno, mentre la parte centrale è più aggettante e misura circa cm 70. Ciò rafforza l'ipotesi dell'esistenza di un basamento, contenente probabilmente al centro un'iscrizione e nei due spazi laterali degli stemmi o degli elementi decorativi. Tale supposizione è confermata anche da un'attenta disamina dei documenti: la visita pastorale del 1580, infatti, attesta che nella parte inferiore della lastra con l'immagine del *San Girolamo penitente* era un'iscrizione che ricordava la fondazione ed il patronato della cappella ad opera di Giovanni Barba⁴. La struttura dunque, racchiusa nello spazio di sei palmi, doveva essere costituita da un altare marmoreo sormontato dall'ancona con l'effigie del *San Girolamo penitente* e chiusa da cancelli di ferro che contenevano all'interno la lastra terragna con le insegne della famiglia Barba. Una tipologia ampiamente diffusa nelle decorazioni marmoree del Cinquecento a Napoli ed in provincia. Nella cattedrale di Nola, un confronto più essere fatto con l'altorilievo raffigurante la *Madonna con il Bambino tra i santi Giacomo Maggiore e Michele Arcangelo*, attualmente collocato nella cripta di San Felice (fig. 25). Il basamento presenta al centro la tabella con l'iscrizione dedicatoria di Giacomo Antonio Cesarini, mentre ai lati sono posti gli stemmi di casa



Cesarini e di casa Albertini. Un legame ancora più stretto sembra esservi con l'altorilievo raffigurante lo stesso santo nella cappella Ligorio in Monte Oliveto (ora Sant'Anna dei Lombardi) a Napoli: la composizione, prossima a quella del nostro *San Girolamo penitente*, seppur più semplificata, è racchiusa da due semicolonne (fig. 2). Non è improbabile, dunque, ipotizzare anche per l'opera nolana una soluzione simile di inquadramento della scena. Fin qui si è tentato di ricostruire l'assetto originario della decorazione marmorea voluta da Giovanni Barba, rimasto invariato, come più volte si è detto, sino al disastroso crollo tardocinquecentesco della cattedrale. Fu in seguito a tale evento che l'opera venne smembrata e passò in proprietà della famiglia dei del Giudice, che la fece collocare nella propria cappella, posta sulla parete orientale del

32. Giovanni da Nola
San Girolamo penitente
particolare di una prova di pulitura Nola, palazzo vescovile, Salone dei Medaglioni (ora Museo Diocesano)



33. Giovanni da Nola
San Girolamo penitente
particolare delle operazioni di pulitura con interposizione di carta giapponese Nola, palazzo vescovile, Salone dei Medaglioni (ora Museo Diocesano)

transetto vicino alla porta che conduceva alla chiesa del Puragatorio dei Morti (già dei Santi Apostoli), come attestato nel Settecento da Gianstefano Remondini⁵. Fu in quell'occasione che l'opera dov'essere decurtata del basamento inferiore e diversamente assemblata, con l'apposizione di un'altra iscrizione che attestava il passaggio del giuspatronato a Scipione del Giudice. È da notare che tra i pezzi marmorei superstiti, collocati sulle pareti del Salone dei Medaglioni nel palazzo vescovile, si conserva un frammento d'iscrizione pertinente al nuovo assetto dato al rilievo al momento del cambio di giuspatronato (fig. 24). Il pezzo, lacunoso della parte destra, conteneva in quello che doveva essere il riquadro centrale la data 1605, mentre le porzioni laterali, di cui si conserva integra solo quella di sinistra, erano caratterizzate da decorazioni geometriche disposte simmetricamente (fig. 23). In occasione dell'intervento di restauro è stato possibile non solo ricostruire graficamente il partito decorativo del frammento, ma anche rilevare che le sue dimensioni originarie ne consentivano, con buona probabilità, una collocazione al di sotto della lastra figurata del *San Girolamo penitente*. Le misu-

re attuali del frammento sono di cm 27 x 67; aggiungendo la lunghezza della parte perduta, ottenuta per simmetria con la lunghezza del lato di sinistra, si arriva a cm 27 x 100, compatibili con le presumibili dimensioni del basamento originario. Tuttavia va fatta un'ultima considerazione. Il Remondini, nel descrivere l'altorilievo del *San Girolamo penitente*, riporta un'iscrizione ben più lunga di quella contenuta nel frammento superstite, dove è soltanto la parte finale, relativa all'anno di dedicazione. Non è quindi da escludere che, per scolpire il testo epigrafico nella sua interezza, sia stato utilizzato anche un altro pezzo marmoreo, probabilmente collocato alla sommità del rilievo figurato.

I paragrafi 1-3 sono di Daniela Giordano; il paragrafo 4 di Antonia Solpietro.

¹ Si veda qui sopra, pp. 26-35.

² A. Leone, *De Nola* [...], Venezia 1514; ed. cons. con introduzione, traduzione italiana, note e indici a cura di A. Ruggiero, Marigliano 1997, pp. 328-329 (II, 11).

³ Appendice documentaria, n. 1.

⁴ Appendice documentaria, n. 2.

⁵ G. Remondini, *Della nolana ecclesiastica storia* [...], I, Na-



poli 1747, pp. 165-166.

34. Giovanni da Nola
San Girolamo penitente
particolare dopo la pulitura Nola, palazzo vescovile, Salone dei Medaglioni (ora Museo Diocesano)



finito di stampare nel settembre 2012
per conto di **prismi**
editrice politecnica napoli srl

stampa
born to print, napoli

allestimento
legatoria s. tonti, mugnano